



Alexis Pirons Jahrmarktsspiele.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

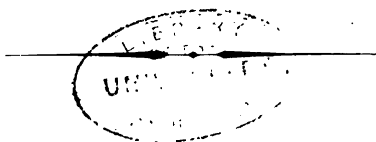
einer Hohen Philosophischen Fakultät

der Universität Leipzig

vorgelegt von

Johannes Backhaus

aus Peine.



Leipzig 1902.
Druck von Emil Glausch, Leipzig.

Angenommen von der philologischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Birch-Hirschfeld und Köster.

Leipzig, den 29. Juli 1902.

Der Procancellar
Bücher.

Einleitung.

Von jeher hat für den weitaus grössten Teil der Litterarhistoriker auf der Pariser Jahrmarktskomödie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Odium der entsetzlichsten Langweiligkeit gelastet. „Quel ennui, quel dégoût et quelle perte de temps!" ruft Laharpe aus, als er berichtet, dass er sie näher kennen zu lernen versucht habe,[1]) und auch neuere Kritiker, die sich der Erforschung dieses Gebietes mit mehr Liebe und weniger Voreingenommenheit gewidmet haben, klagen über die Langweiligkeit und Wertlosigkeit einer solchen Arbeit. Und doch kann ich diese Vorwürfe keineswegs für unbedingt gerechtfertigt halten. Es ist ja wahr, dass es nicht ganz leicht ist, einer Dichtungsart Interesse oder gar Geschmack abzugewinnen, deren charakteristische Merkmale tiefste Roheit und schrankenlose Unanständigkeit sind. Aber in ihrer Regellosigkeit, ihrer gänzlichen Unabhängigkeit von allen einengenden konventionellen Vorschriften zeigen viele Stücke der Jahrmarktsbühne unzweifelhaft eine weit grössere Frische und Lebendigkeit als viele höhere Dramen jener Zeit, und die Keckheit und Ungezwungenheit der Darstellung lässt oft die Geschmacklosigkeit des Stoffes vergessen. Und dann wieder bieten viele der betreffenden Komödien eine solche Fülle von geistreichen Gedanken, einen solchen Schatz von echtem Humor und packender Komik, zugleich aber auch eine solche Menge von kulturhistorisch wichtigen Angaben, dass es doch wohl kaum berechtigt sein dürfte, die Jahrmarktskomödie einfach als langweilig abzuurteilen.

---

[1]) Cours de litt. XI. p. 391.

Schwerer ins Gewicht fallen könnte schon der Vorwurf der Zwecklosigkeit, den man der Beschäftigung mit ihr gemacht hat. Es ist nicht zu bestreiten, dass, vom rein ästhetischen Standpunkte aus angesehen, die hierher gehörigen Stücke sämtlich so tief stehen, dass sie bei einer Betrachtung der hoch entwickelten Litteratur jener Periode naturgemäss in den Hintergrund treten müssen. Aber doch ist zu beachten, dass sie die erste Stufe in der Entwicklung einer neuen Dichtungsgattung darstellen, deren Wichtigkeit in der französischen modernen Litteratur keineswegs unterschätzt werden darf, und diese ersten, wenn auch natürlicher Weise rohen Anfänge verdienen sicherlich eine eingehende Betrachtung. Ausserdem verleihen ihnen die zahlreichen Anspielungen auf die gesellschaftlichen und litterarischen Zustände ihrer Zeit ein allgemeines Interesse, und, was auch nicht vergessen werden darf — verschiedene Dichter, deren Namen in der Litteraturgeschichte nicht zu übersehen sind, haben ihnen einen beträchtlichen Teil ihres Schaffens gewidmet, und von ihrer Persönlichkeit kann man kein rechtes Bild erhalten, wenn man nicht auch ihre Jahrmarktsspiele in Betracht zieht. Weniger gilt das vielleicht von Lesage, trotzdem gerade er viele Jahre lang ein eifriger Mitarbeiter der komischen Oper gewesen ist, als von Alexis Piron, den man aus seinen Jahrmarktsspielen weit besser erkennen kann, als aus seinen langweiligen Tragödien.

In dem folgenden Versuch über das Wirken dieses sonderbaren Mannes für die Jahrmarktsbühne habe ich mich hauptsächlich auf die sorgfältigen und feinsinnigen Abhandlungen von Barberet[1]) und Font[2]) stützen können.[3])

---

1) V. Barberet: Lesage et le théâtre de la foire. Nancy 1887.

2) Auguste Font: Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant. Toulouse 1894.

3) Die Dissertation von Maurice Albert: „Les Théâtres de la Foire“ (Paris 1900), bringt wenigstens in dem hier allein in Betracht kommenden ersten Teile kaum etwas Neues.

I.
Kurze Übersicht über Pirons Wirksamkeit für die Jahrmarktsbühne.

Als Piron im Jahre 1722 der Jahrmarktsbühne seinen ersten Beitrag lieferte, war schon vieles geschehen, um die komische Oper über das Niveau der Seiltänzer- und Gauklervorstellungen zu erheben, denen sie ihren Ursprung verdankt. Der Aufschwung, den sie seit etwa 1713 genommen hatte, war fast ausschliesslich ein Erfolg der Bemühungen des „Molière de la Foire“, Lesages, der trotz der vielen Schwierigkeiten, gegen die er zu kämpfen hatte, im Vorworte seiner ersten Ausgabe des „Théâtre de la Foire“[1]) mit Stolz behaupten konnte: „On peut dire qu'il (c.-à-d. l'Opéra-Comique) commençait à intéresser les honnêtes gens qui trouvaient dans ce Spectacle un ingénieux mêlange de tous les autres ensemble. Aussi n'a-t-il point fini faute de Spectateurs.“ Die privilegierten Theater, denen eine solche gedeihliche Entwicklung des jungen Unternehmens nicht angenehm sein konnte, suchten ihm auf alle mögliche Weise Abbruch zu thun. Nach vielen, stets mehr oder weniger missglückten Versuchen erwirkten sie schliesslich, im Jahre 1722, eine Verordnung: „qui restraignait l'Entrepreneur de l'Opéra Comique au seul jeu des Voltigeurs et des Danseurs de Corde.“[2])

Besonders hart wurde durch dieses Edikt Francisque, der Direktor einer Schauspielertruppe, getroffen, welcher kurze Zeit vorher in Lyon durch eine Feuersbrunst schwer geschädigt war und nun gehofft hatte, auf der Pariser Foire, wo seine Truppe schon vorher im Vordergrunde des Interesses gestanden hatte, seine Verluste wieder einzubringen. Mit vieler Mühe setzte er es durch, dass man ihm wenigstens einen

---

[1]) Amsterdam 1723. 3 vol.

[2]) Vie de Piron. In der Ausgabe der Werke von Rigoley de Iuvigny. I. p. 39.

sprechenden Schauspieler auf der Bühne frei gab. Ähnliche Einschränkungen hatte man den Forains schon früher auferlegt, und auf die verschiedenste Weise hatten sie das Dialogverbot immer wieder zu umgehen gewusst. Dadurch gewitzigt scheint man das Verbot dieses Mal besonders streng gefasst zu haben. Es handelte sich also darum, einen wirklichen Monolog aufzuführen, und das war besonders deshalb schwierig, weil er lang genug sein musste, um einen ganzen Abend auszufüllen. Lesage und Fuzelier, die auf den vorhergehenden Jahrmärkten Francisque mit Komödien versorgt hatten, waren zwar auch dieses Mal nicht müssig gewesen, hatten vielmehr verschiedene Stücke in Bereitschaft. Das unvorhergesehene Dialogverbot machte diese jedoch für die Jahrmarktsbühne unbrauchbar; ihre Verfasser sahen sich daher genötigt, sie auf dem Marionettentheater aufführen zu lassen. Alle Bitten Francisques, der wie ein Verzweifelter nach einem verwendbaren Stücke suchte, ihm einen Monolog zu dichten, schlugen sie rundweg ab. In dieser Not wandte sich der unglückliche Theaterdirektor an Piron, dessen Anerbietungen er früher schon einmal zurückgewiesen hatte.[1])

Als dieser 1719 aus seiner Heimatsstadt Dijon nach Paris gekommen war, hatte ihn die bitterste Not bald gezwungen, durch Abschreiben sein Brot zu verdienen. Seine Versuche, sich in der litterarischen Welt bekannt zu machen, schlugen mehr oder weniger fehl. Nun bot sich ihm eine Gelegenheit, dies sein Ziel zu erreichen, zugleich mit der Aussicht auf eine günstigere pekuniäre Lage. Er übernahm daher, wenn auch nicht ohne Zögern, die schwierige Aufgabe.

Mit grossem Geschick wählte er sich seinen Stoff. Nur einen sprechenden Schauspieler durfte er auftreten lassen, das war die schlimmste Einschränkung, die er sich aufzuerlegen hatte. Diese Einseitigkeit durfte nicht gar zu gezwungen erscheinen, sie musste also gewissermassen durch den Stoff gegeben sein, und was hätte sich da besser geeignet als die Geschichte von Deukalion und Pyrrha? Da konnte er sich

[1]) H. Bonhomme: Poésies de Alexis Piron. p. XIII.

im allgemeinen wenigstens auf zwei Personen beschränken: die eine, Pyrrha, erst ziemlich spät auftreten zu lassen, das ging leicht und ungezwungen, und wenn sie dann als stumm dargestellt wurde, so merkte man freilich, wie sehr der Verfasser eingeschränkt gewesen war, der Wirkung des ganzen Stückes konnte das jedoch keinen Schaden mehr thun. Die übrigen stummen Personen, die der Dichter schon der Abwechslung wegen auftreten lassen musste, spielen entweder eine sehr unbedeutende Rolle, oder es wird durch die ganzen Umstände begründet, dass sie nicht sprechen, oder aber er macht sich die Notlage zu nutze, indem er das Verbot dem Gelächter preisgiebt, sodass die Hauptschwierigkeit im ganzen thatsächlich glücklich überwunden wird. Nur einmal umgeht er das Dialogverbot in der Scene mit Polichinelle, dessen „baragouin“ nicht als Sprechen betrachtet wurde, und daher von dem Kommissar nicht beanstandet werden konnte. Das Interesse, das dem Stücke schon durch diese feine Art gewonnen wird, wie sich der Dichter aus der Verlegenheit hilft, wird noch erhöht durch eine Fülle von witzigen, überraschenden, geistreichen Einfällen, die sich in ihm finden. „La pièce eut un succès immense,“ sagt Pirons Verehrer Bonhomme, „justifié par la variété et le tour piquant des saillies non moins que par la fécondité merveilleuse que Piron avait répandue dans ce monologue en trois actes, véritable tour de force, feu d'artifice étourdissant d'esprit et de gaieté.“ Von seiten der Gegner des jungen Dichters scheint man in Ermangelung von etwas Besserem ausser der z. T. etwas aufdringlichen moralisierenden Tendenz hauptsächlich die vielen Anachronismen in dem eigentümlichen Werke getadelt zu haben. Gegen diese lächerlichen Vorwürfe verteidigt sich Piron nicht ohne Geschick und Humor in seiner nächsten komischen Oper.[1]) Mit grösserer Berechtigung hätte man vielleicht rügen können, dass die Flüchtigkeit, mit der die Arbeit im Laufe von zwei Tagen geschrieben war, sich stellenweise störend bemerkbar macht. Das ist jedoch in diesem Falle

[1]) L'Antre de Trophonius. sc. 11.

durch die Notlage Francisques, der so schnell als möglich ein Stück haben musste, genügend erklärt und entschuldigt.

In der Vorrede zur Ausgabe seiner zweiten komischen Oper — der „Arlequin-Deucalion“ ist allerdings als eine solche kaum zu bezeichnen, da ihm die Gesangspartien vollständig fehlen — des „Antre de Trophonius“, erzählt Piron selbst in dem überlegenen Tone, in dem er in späteren Jahren überhaupt nur noch von seiner Thätigkeit für die Jahrmarktsbühne sprach, dass er auch zu diesem Werke nicht mehr Zeit nötig gehabt habe. Dieses Mal brauchte er übrigens nicht wieder mit solchen Schwierigkeiten zu kämpfen, seine Kräfte daher nicht wieder so anzuspannen — die Folge ist eine nicht zu verkennende Lässigkeit in der Ausführung, sodass ein grosser Rückschritt gegen den „Arlequin-Deucalion“ zu verzeichnen ist. „L'Antre de Trophonius“ wurde zu einer Zeit aufgeführt, wo sämtliche andere Bühnen geschlossen waren. Das Privileg hatte also keine Gültigkeit, und Francisque konnte so viele sprechende Schauspieler auftreten lassen, wie er wollte. Über den Erfolg des Stückes sagt Piron selbst sehr bescheiden: „Le succès, bon-gré, mal-gré le Public, ne pouvait qu'être heureux d'une certaine façon. Il n'y avait plus de Spectacles que celui-là; et il ne devait durer que huit jours.“[1]) Am besten wirkte die Merkurscene;[2]) das Publikum musste also mit der neuesten Litteratur jener Zeit vertraut sein, wenn es die vielen Anspielungen auf neu erschienene Werke in diesem Auftritte verstehen wollte.

Hatte bei dieser Gelegenheit Francisque nicht zu befürchten brauchen, mit den privilegierten Bühnen in Konflikt zu kommen, so wurde diese Gefahr besonders drohend, als es sich um Vorstellungen auf der Foire Saint-Laurent desselben Jahres handelte. Das Dialogverbot wurde in aller Strenge aufrecht erhalten; alle Bemühungen Francisques, eine Milderung desselben zu erreichen, schlugen fehl; als er sich schliesslich eine Befreiung von der harten Bestimmung erkaufen wollte,

1) Avertissement. Oeuvres t. III. p. 65.

2) sc. 11.

forderte man einen unerschwinglich hohen Preis. In seiner Verzweiflung beschloss der unglückliche Schauspielunternehmer, es auf das äusserste ankommen zu lassen und einfach ohne Erlaubnis ein Stück aufzuführen. Dieses musste, um seines Erfolges ganz sicher zu sein, mit aussergewöhnlichen Mitteln auf das Publikum wirken, und schon diese Erwägung kann die mehr als geschmacklose Obscönität des „Tirésias" erklären, des Werkes, mit dem Piron Francisque aus seiner neuen Verlegenheit befreien wollte. Die Aufführung hatte einen gewaltigen Erfolg; die schrankenlose, freche Indecenz, die in dem Stücke herrscht, musste ja bei einem Publikum namentlich jener Zeit der zügellosen Sittenverderbnis unbedingt Beifall finden. Aber als der Kommissar, der „par respect pour le Public" die Aufführung nicht hatte unterbrechen wollen, noch am selben Abend die ganze Truppe hinter Schloss und Riegel setzen liess, da brauchte man diesen Schritt nicht durch einen Hinweis auf die Verletzung des Dialogverbotes zu begründen, sondern konnte als Grund der Verhaftung einfach die unsittliche Tendenz des aufgeführten Stückes angeben. Eine solche Anklage traf natürlich mehr als die Schauspieler den Verfasser, und Piron zögerte auch nicht mit dem leidenschaftlichsten Rechtfertigungsversuche. Die ganze Schuld an der Obscönität des „Tirésias", die übrigens ganz harmlos sei, so führt er in einem Briefe an Herrn von Argenson[1]) aus, trage das Publikum, das auf der Jahrmarktsbühne indecente Stücke zu sehen verlange. Das privilegierte italienische Theater sei übrigens in dieser Hinsicht noch weit weniger zurückhaltend. Die Verhaftung der Schauspieler sei ganz unrechtmässiger Weise vorgenommen. Francisque wurde auch wirklich bald wieder frei gelassen, das Dialogverbot jedoch in vollem Umfange aufrecht erhalten. Der vom Unglück Verfolgte richtete sich nun ein Marionettentheater ein, und wieder lieferte ihm Piron ein Stück, „Le Mariage de Momus", das jedoch einen völligen Misserfolg erzielte, sicherlich ebenso sehr seiner handgreiflichen Mängel wegen als in-

[1]) Avertissement de l'éditeur. Oeuvres. t. IV. p. 439 ff.

folge der Störungen bei der Aufführung, die Rigoley de Iuvigny als einzigen Grund dafür ansieht.

Noch während derselben Spielperiode folgt auf derselben Bühne Pirons erste Parodie, „Colombine-Nitétis“, nach einem Trauerspiele von Danchet. Interessant ist davon eigentlich nur der Prolog. Von Pirons drei übrigen Parodien wurde nur noch „Atis“ (nach der Oper Quinaults) auf der Bühne der Opéra-Comique aufgeführt (Februar 1726). „Les Huit Mariannes“ und „Philomèle“ wurden sogar vom italienischen Theater, dem viel geschmähten, angenommen. In ihrer ganzen Technik unterscheiden sich diese Parodien nicht von den andern komischen Opern, sodass sie hier nicht unerwähnt bleiben dürfen.

Charakteristisch für das Wesen Pirons ist es, dass er sich von Anfang an in Gegensatz stellte zu dem anerkannten Meister des von ihm gepflegten Genres, zu Lesage, der ihn übrigens über die Achsel ansah und fast vollständig ignorierte. Nur einmal vermochte er seinen Groll gegen diesen so weit zurückzudrängen, dass er in Gemeinschaft mit ihm und Dorneval eine komische Oper schrieb, „Les trois Commères“. Natürlich zögert sein begeisterter Herausgeber nicht, ihm „la meilleure et la plus amusante partie“ davon zuzuschreiben, doch bleibt er jeden Beweis dafür schuldig, und es ist jetzt wohl unmöglich, den Anteil Pirons an dem Werke auszuscheiden. Sonst hat unser Dichter, im Gegensatz zu Lesage, seine sämtlichen komischen Opern allein geschrieben. Bei seinem stark ausgeprägten Selbstgefühl ist das auch ganz erklärlich.

Auf der Bühne von Dolet, dem übrigens auch Lesage eine Reihe von komischen Opern geliefert hat, wurde auf der Foire Saint-Germain 1723 das erste Jahrmarktsspiel Pirons mit vorwiegend märchenhaften Motiven, „L'Endriague“, aufgeführt. Von allgemeinem Interesse ist es nur dadurch, dass mit den Kompositionen einiger Partien der später so berühmte Rameau zum ersten Male vor das Publikum trat.

Wichtig für die Geschichte der komischen Oper ist die Neugründung der „Opéra-Comique“ durch ein Konsortium von Pariser Bürgern unter der Leitung des ehemaligen Licht-

ziehers Honoré im Jahre 1723. Dolet und Laplace, für welche damals Lesage schrieb, hatten sich bereits von der Oper für die Summe von 8000 Fr. ein Privileg ausgewirkt, als Honoré durch Mehrbieten von 5000 Fr. das Vorrecht für seine Gesellschaft erlangte.[1]) Piron, natürlich wieder im Gegensatz zu Lesage, arbeitete für diese neue Truppe, der grosse Unfähigkeit vorgeworfen wird -- dadurch erklärt sich wohl auch hauptsächlich der geringe Erfolg, den die Stücke unsers Dichters in jener Zeit errangen —, der es aber doch gelang, die Zersplitterung auf dem Gebiete der komischen Oper dauernd zu beseitigen. Ihr übergab Piron im August 1724 sein erstes Schubladenstück, „Le Caprice", das sich durch die wirklich feine Charakterzeichnung einiger episodischer Personen auszeichnet. Interessant ist, dass zwei Scenen gewissermassen eine Skizze zu einem Teile der „Métromanie" sind.

Ausser auf der Bühne der Opéra-Comique, die übrigens im Anfang des Jahres 1726 nach der Rue de Bussi verlegt wurde, führte man am Schlusse der Foire Saint-Laurent 1725 sogar einige Male in der Opéra Pirons nächstes Stück auf, „Le Fâcheux Veuvage", das in der Wahl des Stoffes zwar den Einfluss Lesages verrät, im übrigen aber ganz originell behandelt ist. Einer sehr äusserlichen und rohen Komik verdankte sein „L'Âne d'Or d'Apulée" noch im selben Jahre einen durchschlagenden Erfolg.[2]) Mit „La Robe de Dissention ou le Faux-Prodige", das auf der Foire Saint-Germain 1726 gespielt wurde, in mancher Hinsicht verwandt ist „Le Claperman", über dessen etwaige Aufführung ich nirgends habe Angaben finden können. Ich möchte jedoch nicht annehmen, dass es zu einer Aufführung überhaupt nicht gekommen wäre, da es ohne Zweifel eine der am meisten für die Bühne geeigneten komischen Opern Pirons ist.[3]) In seiner Rahmen-

---

[1]) cf. Lesage: „Les Captifs d'Alger". cit. bei Barberet: a. a. O. p. 249.

[2]) cf. Pirons halb naive, halb blasierte Note: Cette piece eut 40 représentations consécutives pendant 40 jour, mais je n'en fus ni plus vain, ni plus modeste pour cela.

[3]) Die Ausgabe Rigoley de Iuvignys, die sonst stets mindestens das Jahr der Aufführung angiebt, versagt hier vollständig. Einige Scenen-

handlung zeigt das zweite grössere Schubladenstück Pirons, „Les Chimères“ (während derselben Periode aufgeführt) bereits ein störendes Überhandnehmen der Verwertung, allegorischer Motive, doch ist es hier damit noch nicht annähernd so weit getrieben wie in „Crédit est mort“, das mit seiner abgeschmackten, langweiligen allegorischen Handlung an Fadheit nichts zu wünschen übrig lässt. Nur noch eine komische Oper des witzigen Burgunders ist schon damals im Jahre 1726 auf die Bühne gebracht, „L'Enrôlement d'Arlequin“, das sich ausser durch verschiedene kulturhistorisch interessante Züge durch eine ganz besonders abstossend frivole Moral auszeichnet. Grosse Schwierigkeiten machte man dem Dichter, als er seine vielleicht vollkommenste komische Oper, „La Rose“, aufführen lassen wollte. Es war wieder einmal der Vorwurf zu grosser Unanständigkeit, den man gegen sie erhob; allerdings finden sich auch in ihr eine Menge der gewagtesten Anspielungen; aber es wird doch nichts mit so schamloser Frechheit ausgesprochen wie im „Tirésias“, und wie häufig auch in andern Jahrmarktsstücken, die gänzlich unbeanstandet gelassen sind. Ist der „voile de l'Allégorie“ auch nicht so dicht in „La Rose“, wie es der Dichter in einem Briefe an M. de Maurepas behauptet, so ist doch immerhin anzuerkennen, dass in der Vermeidung der rohen, geistlosen unverhüllten Indecenz ein gewaltiger Fortschritt liegt. Bezeichnend ist, dass zu einer Zeit, die sich keineswegs durch besondere Sittenstrenge auszeichnete, man trotzdem Anstoss nahm, diesem Werke das Erscheinen auf der Bühne zu gestatten, während es fast 20 Jahre später, wo doch unbedingt eine Besserung in den Sittenzuständen der damaligen Gesellschaft zu konstatieren ist, ohne Widerspruch von seiten der Behörden aufgeführt werden konnte, und zwar unter dem lebhaftesten Beifall eines Publikums, das mit ziemlicher Strenge auf dem Theater die Wahrung wenigstens der „Dehors“ verlangte. Piron hatte eben schon 1725[1]) den Ton getroffen, der

---

angaben scheinen aber doch darauf hinzudeuten, dass eine Aufführung thatsächlich stattgefunden habe.

[1]) 1725, spätestens aber 1726 muss „La Rose“ verfasst sein, cf. den Brief Matthieu Marais' an den Präsidenten Bouhier vom 18. November 1726

in den vierziger Jahren, hauptsächlich durch die komischen Opern Favarts, auf der Bühne der Opéra Comique so vielen Anklang fand, und es ist kein Zufall, dass erst zur Zeit der Anfänge jenes Meisters seine eigenartigste Schöpfung auf diesem Gebiete mit Erfolg aufgeführt werden konnte.

Von „La Rose“ abgesehen, ist die Thätigkeit Pirons für die Jahrmarktsbühne mit dem Jahre 1726 abgeschlossen. Zuckte man auch in der schöngeistigen Gesellschaft über seine „rohen“ Werke vielfach verächtlich die Achseln, hatte er sich auch durch rücksichtslose Angriffe in der litterarischen Welt eine Menge erbitterte Feinde gemacht, so war er doch wenigstens bekannt geworden, und der Weg zu den angeseheneren Bühnen stand ihm offen. Bereits einzeine seiner komischen Opern waren auf dem italienischen Theater aufgeführt, ebenso das in der Technik von ihnen schon verschiedene, wenn auch inhaltlich vielfach an sie erinnernde „Les Enfans de la Joie“ (1725). Drei Jahre später erreichte er dann das Ziel seines Ehrgeizes: die „comédiens français“ nahmen sein Lustspiel „Les Fils ingrats“, die spätere „École des Pères“, an. Sie führten im Laufe der Jahre noch eine ganze Anzahl anderer Werke von ihm auf, unter ihnen sein Meisterwerk, „La Métromanie“ und seine Tragödien, deren Wert er so überschätzte, dass er sie ohne Besinnen weit über die von Voltaire stellte. „Il travaille en marqueterie, moi, je jette en bronze!“ versetzte er einmal mit lächerlicher Aufgeblasenheit den Schauspielern, die ihn, als er sich ein Stück umzuändern weigerte, auf das Beispiel seines gehassten Nebenbuhlers aufmerksam gemacht hatten. Jedenfalls erinnerte er sich damals seiner dramatischen Erstlingswerke nur noch mit einem überlegenen Lächeln.

So ist die Periode seiner Wirksamkeit für die Jahrmarktsbühne nur sehr kurz (1722—1726); aber als eine Zeit der Vorbereitung ist es einer der wichtigsten Abschnitte seines ganzen Lebens, und seine Arbeiten aus diesen Jahren gehören mit zu den wertvollsten Dokumenten für die Entwicklung der komischen Oper.

(cit. v. Sainte-Beuve in der einleitenden Abhandlung zu der Ausgabe von Jules Troubat).



II.
Stoffe und Motive.

„Piron saisit le sujet de Tirésias, et s'y arrêta d'autant plus volontiers que Francisque était beau, et qu'il aimait, par cette raison, à jouer les rôles de Femmes, dont il se tirait assez noblement dans les Parades“[1]) und weiter: „Cet Arlequin avait éminemment l'heureux talent de braire, avec une force et une vérité singulières. La confidence qu'il m'en avait faite ne contribua pas peu à me faire imaginer cette farce“[2]) — diese kurzen Notizen werfen ein Licht auf die Beweggründe, die den Verfasser bei der Wahl und Bearbeitung seiner Stoffe leiten konnten. Beide Male übt also die Rücksicht auf das zur Verfügung stehende Schauspielermaterial einen bestimmenden Einfluss auf ihn aus. Dieses war ja im allgemeinen das denkbar schlechteste; man musste schon froh sein, wenn man nur einen einzigen tüchtigen Mimen bei der ganzen Truppe hatte, und die Fähigkeit desselben, in dessen Händen oft das Schicksal der ganzen Aufführung lag, hatte man wohl in Betracht zu ziehen. Wo aber dergleichen Rücksichten beobachtet werden müssen, da wird natürlich das Interesse am Stoffe im allgemeinen von dem an der Ausführung überwogen werden; die Stücke werden mehr oder weniger auf die persönliche Beanlagung eines oder mehrerer Schauspieler zugeschnitten, sodass deren Rollen das ganze Interesse auf sich ziehen, der eigentliche Gegenstand des Werkes dagegen in den Hintergrund tritt.

Der Jahrmarktsbühne ein Stoffgebiet von weitestem Umfange eröffnet zu haben, ist das Verdienst Lesages[3]): „Il demanda des sujets de féerie aux contes orientaux, des caractères et des situations à l'observation des mœurs et de la vie réelle; l'Opéra et les autres Théâtres lui fournirent des

[1]) Avertissement de l'éditeur zu „Tirésias“.

[2]) Note zu „L'Âne d'Or“.

[3]) Barberet: a. a. O. p. 104.

sujets de parodie. Enfin, l'actualité dramatique devait défrayer ses prologues.“ Piron hielt sich im grossen und ganzen an dieselben Stoffe; jedoch räumte er der antiken Mythologie, die bei seinen Vorgängern noch einigermassen zurücktritt, mehr Raum ein und übte durch reichliche Verwendung der Allegorie einen im ganzen ungünstigen Einfluss auf die Entwicklung der komischen Oper aus. Zeitereignisse, die Lesage und seine Mitarbeiter zuweilen mit Glück zum Vorwurf ihrer Jahrmarktsspiele machen, verarbeitet er nie zu ganzen Stücken, sondern spielt nur, allerdings in ausgedehntem Masse, auf sie an. Auch in der Benutzung von märchenhaften Motiven, in der Verwertung des Wunderbaren, unterscheidet er sich nicht unwesentlich von seinen Vorgängern. Noch Lesage muss zugeben,[1]) dass man in der komischen Oper „voyait à la vérité régner ordinairement du Merveilleux“. Piron verzichtet jedoch in einigen seiner Stücke schon vollständig darauf, in andern verwendet er es auf ganz eigentümliche Weise, als das nur scheinbar Wunderbare, das von einigen aus bestimmten Gründen als übersinnlich dahingestellt, von den andern auch wirklich dafür gehalten wird. Bezeichnender Weise ist schon der Titel eines seiner Stücke „Le Faux-Prodige“. Es handelt sich darin um ein schwarzes Gewand, das nach Arlequins Aussage von feuerroter Farbe und mit kostbaren Stickereien bedeckt sein soll; doch könnten diese Eigenschaften infolge eines gewaltigen Zaubers nur von denen gesehen werden, deren Schwestern oder Frauen stets ein fleckenlos reines Leben geführt hätten; alle übrigen erblickten in ihm nur ein schwarzes Tuch. Der Schelm findet — was an sich allerdings recht unwahrscheinlich ist, durch die flotte und geschickte Darstellung aber ganz glaublich erscheint — fast überall Glauben, und erreicht durch seinen Kunstgriff schliesslich auch seinen Zweck, seinem Herrn nämlich die schon einem andern versprochene Geliebte zurückzuerobern. Wesentlich ist, dass nur ein Teil der handelnden Personen an das „Wunder“ glauben, das aber der Zuschauer gleich zu Anfang von dem

---

[1]) Vorrede zum „Théâtre de la Foire“.

wahren Wesen der Sache in Kenntnis gesetzt wird, damit er die komischen Situationen, die sich aus der Leichtgläubigkeit der Betrogenen ergeben, recht verstehen kann. Ähnliches finden wir auch in „L'Antre de Trophonius“ und „Le Fâcheux Veuvage“. Dieser Kunstgriff, dass zum Zwecke der Täuschung der Schein des Wunderbaren erweckt wird, ist auch schon in Lesages „Arlequin-Mahomet“ verwandt, doch ist hier das märchenhafte Element noch nicht ganz beseitigt, wenn auch der Zauberer, der im Märchen den fliegenden Koffer angefertigt hatte, hier im Jahrmarktsspiel durch einen grossen Mathematiker ersetzt ist.

Es fehlt indessen auch in Pirons komischen Opern keineswegs an der Verwendung märchenhafter Motive. In „L'Âne d'Or“ z. B. ist die einem lateinischen Roman des Apulejus entnommene Geschichte von einem Menschen verarbeitet, der in einen Esel verwandelt ist und nur durch das Verzehren einer Rose seine menschliche Gestalt wieder erlangen kann. In „L'Endriague“, das noch am ersten ein wirkliches Märchendrama ist, wird sogar ein fabelhaftes Ungeheuer auf die Bühne gebracht, das alle paar Monate eine reine Jungfrau verschlingt. Ausserdem greift hier verschiedene Male ein gewaltiger Geist in die Handlung ein, erteilt Befehle und versteinert alle Einwohner einer Stadt; und nicht zum mindesten vertritt das märchenhafte Element der fahrende Ritter, der seine Geliebte aus der Gewalt des Drachen erlöst. Dass dieses Element jedoch nicht zu sehr hervortritt, dafür sorgen wieder eine ganze Menge Anspielungen auf moderne Zustände und mehrere Personen, die sich ihrem ganzen Wesen nach garnicht für ein wirkliches Märchendrama eignen. Immerhin ist der Stoff hier noch ziemlich einheitlich behandelt.

Notwendiger Weise muss das Übersinnliche eine grosse Rolle spielen in den Stücken, die der antiken Mythologie entnommen sind, in denen Götter und Göttinnen den Gang der Handlung beeinflussen, wie z. B. Jupiter und Juno im „Tirésias“. Mit Ausnahme von ein paar Scenen, in denen sie hier allerdings den wesentlichen Anstoss zur Verknüpfung und Lösung der Verwicklung geben, treten sie und mit ihnen

das antike Element überhaupt, zurück. Den eigentlichen Inhalt des Stückes bilden die komplizierten Verwirrungen, die aus ihrem Eingreifen sich ergeben, und darin erinnert ausser den Namen der Personen eigentlich nichts mehr an die Antike, wenn auch rein äusserlich der antiken Vorlage ziemlich genau gefolgt wird. Bei der Ausführung scheint der Verfasser sich nur von dem Gesichtspunkt haben leiten zu lassen, dass das Pikante, das in dem doppelten Geschlechtswechsel des Tiresias liegt, recht ausgenützt werden müsste. Ganz antike Stoffe behandeln jedoch „Le Mariage de Momus" und „Arlequin-Deucalion". Im erstern ist die Sage von dem Gigantenkampf bearbeitet, und zwar travestiert. Die Götter fliehen beim Ansturm der Giganten sämtlich feige vom Olymp, der Esel des Silenus muss für sie eintreten und ihren Gegnern den Sieg entreissen. Interessant ist, dass die antike Götterwelt, wie sie in den Olympscenen erscheint, schon ähnlich so modernisiert und vulgarisiert ist, wie man sie in neuester Zeit wieder in „La belle Hélène" oder „Orphée aux Enfers" findet. Das beste Beispiel jedoch für die Bearbeitung eines antiken Stoffes bietet gleich Pirons erstes Jahrmarktsspiel. Der hier behandelte Stoff ist, wie schon gesagt, die Sage von Deucalion und Pyrrha. Instruktiv ist ein Vergleich der Art, wie er diesen verwertet hat, mit dem Verfahren, das vor ihm Dorneval in „Le Jugement de Pâris" angewendet hat. Dieser nimmt einfach den überlieferten Stoff, setzt ihn um ins Platte, Alltägliche, modernisiert die Personen etwas, ändert aber nichts Wesentliches. Piron dagegen, der nur einen sprechenden Schauspieler auf die Bühne bringen durfte, musste schon aus diesem Grunde auf eine blosse Dramatisierung seines Vorwurfs verzichten. Vor allen Dingen galt es, die Eintönigkeit, die einem dreiaktigen Monolog so leicht anhaften konnte, zu vermeiden; namentlich musste dafür gesorgt werden, dass das dramatische Element nicht zu kurz kam, dass der Zuschauer nicht nur Erzählungen und Betrachtungen zu hören bekam, sondern auch wirklich eine Handlung verfolgen konnte. Um das zu ermöglichen, hiess es aber den überlieferten Stoff erweitern, Neues erfinden und mit ihm verschmelzen. Man

sieht also, die Arbeit des Dichters war keineswegs mehr so einfach, wie in dem genannten Stücke Dornevals. Schliesslich bietet die überlieferte Fabel nur noch gewissermassen das Gerüst des Ganzen, alles andere ist frei erfunden, und zwar sind zum grossen Teile wieder antike Motive benutzt. Sicherlich ist es Piron so gelungen, dem Stoff, der an sich zu bekannt war, um in einer längeren dramatischen Bearbeitung sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer erhalten zu können, ein neues Interesse zu verleihen.

Durch die fast zu reichlich verwendete Allegorie verlieren Pirons Jahrmarktsspiele häufig jeden konkreten Boden und erleiden damit zugleich starke Einbusse an der Frische und Natürlichkeit, die sonst ihr Hauptvorzug ist. Charakteristisch für die Unwirklichkeit, die den durch und durch allegorischen Stücken anhaftet, sind die Angaben des Ortes der Handlung in „Le Caprice" („La Scène est partout") und „Les Chimères" („La Scène est aux Espaces imaginaires"). Der Hauptfehler dieser allegorischen Werke ist der, dass sie fast nie eine nur einigermassen lebendige Handlung haben. „Le Caprice" ist nichts weiter als eine Charakterisierung des Begriffs der Laune. Hier fällt jedoch ebenso wie in „Les Chimères" der Mangel an einer lebensvollen, konkreten Handlung nicht sehr unangenehm auf, weil in beiden Werken der Schwerpunkt anderwärts liegt, nämlich in der Charakterisierung der nach einander erscheinenden episodischen Figuren. Geradezu geschmacklos aber wirkt die Allegorie in „Crédit est mort". Durch die Schuld der Mauvaise Foi wird Crédit getötet. „Crédit est mort" wird mit grossen Lettern an sein Haus geschrieben, damit niemand über das Faktum im Unklaren sein kann. Die traurige Wahrheit, dass Crédit tot ist, d. h. dass es keinen Kredit mehr giebt, wird dem verarmten Verschwender Léandre erst nach und nach klar, als er bei verschiedenen Leuten vergeblich Anleihen zu machen versucht. Kann man sich etwas Geschmackloseres und Langweiligeres denken, als die dramatische Darstellung eines so banalen Gedankens in allegorischer Form? Wirklich gelungen ist die Allegorie nur in

„La Rose“, auf dessen Verwandtschaft mit dem Rosenroman schon Matthieu Marais hingewiesen hat.[1])

Orientalische Stoffe, namentlich aus den Märchen aus 1001 Nacht entnommen, sind vor Piron auf der Jahrmarktsbühne sehr beliebt. Er selbst behandelt einen solchen nur einmal, in „Le Fâcheux Veuvage“, und da verfährt er so mit ihm, dass der orientalische Charakter des Stückes sich im ganzen auf Äusserlichkeiten beschränkt, auf ein paar Namen und Titel, vielleicht auch noch auf einige Sitten und Gebräuche. Lesage und seine Mitarbeiter schliessen sich hier meistens ziemlich eng an bestimmte Erzählungen an — dass sie im Sinne der komischen Oper sie immerhin noch ein gut Teil ummodeln mussten, versteht sich von selbst —, bei Pirons genanntem Werke würde es jedoch schwer halten, eine bestimmte Quelle zu ermitteln. Bei ihm tritt ja das Stoffliche ganz besonders stark zurück; bei seinen meisten Stücken kann höchstens die Rede von einzelnen Motiven sein, die mehr oder weniger eng mit einander verschmolzen sind. Unter diesen finden sich eine ganze Anzahl von alten Lustspielmotiven wieder. So, wenn ein alter Mann ein junges Mädchen heiraten will und nur durch Anwendung von List von seinem Plane abgebracht werden kann, oder wenn ein Vater vergeblich versucht, seine Tochter zur Heirat mit einem reichen, ungeliebten Bewerber zu zwingen, während diese ihre Vereinigung mit dem von jenem zurückgewiesenen Geliebten schliesslich durchsetzt. Der Gedanke, dass nichts die Liebe im Herzen eines Mädchens mehr anfeuern könne als ein strenges Verbot, der z. B. auch in des Dichters „Métromanie“ eine Rolle spielt, findet sich bereits in „La Rose“ u. s. w.

In ziemlich weitem Umfange hat Piron solche Motive von seinen Vorgängern übernommen und z. T. sehr stark benutzt, die wegen ihres obscönen, oder wenigstens leichtfertigen Charakters speziell im Jahrmarktsspiele beliebt waren. So wird z. B. bei ihm immer wieder als unumstössliche Thatsache hingestellt, dass die Liebe zwischen Ehegatten ein Ding der Unmöglich-

[1]) In dem citierten Briefe an den Präsidenten Bouhier.

keit ist. Wie dieses, so finden wir auch schon vor Piron das Motiv, dass der Mann es für das Bequemste hält, sich durch die Liebhaber seiner Frau ernähren zu lassen, ferner, dass auch das grösste Vermögen durch ein Verhältnis mit einer Schauspielerin zu Grunde gerichtet werden kann, dass man durch Geld in den Besitz eines jeden Weibes kommen kann u. s. w. Das Thema von den Ehemännern, welche die ganze Nacht schlafen und sich nicht um ihre Frauen bekümmern, ist sogar in „Le Claperman" zu dem in abstossender Weise breit getretenen Leitmotiv geworden, und es erscheint z. B. auch wieder in „La Rose", nur hier allegorisch so ausgedrückt, dass Hymen die ganze Nacht schläft.

Zu welchen Geschmacklosigkeiten die Verwendung der Allegorie führen konnte, wurde schon an dem Beispiel des „Crédit est mort" gezeigt. Und doch war es das Einzige, wodurch Piron thatsächlich einen nachhaltigern Einfluss — und, wie gesagt, im grossen und ganzen einen keineswegs vorteilhaften — auf die Entwicklung der jungen Dichtungsart ausübte: konnte doch selbst Lesage sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen! Dass die Allegorie auf der Jahrmarktsbühne auch durchaus nicht von vornherein unangebracht war, das zeigt Piron selbst in „La Rose".

Nur kurz erwähnen will ich hier noch, dass in seinen komischen Opern im allgemeinen eine sehr grosse Rolle spielen Anspielungen auf gesellschaftliche Verhältnisse der Zeit und litterarische Kritik. Ich werde weiter unten eingehender darauf zu sprechen kommen.



III.
Die Sprache der komischen Opern.

Das charakteristische Merkmal der komischen Oper, d. h. dessen, was man bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts als „opéra-comique“ bezeichnete, ist die Abwechslung von gesprochenen Partien mit gesungenen, deren Melodien als die beliebter Volkslieder und Gassenhauer allgemein bekannt waren. Dieses eigenartige Gepräge hat sie den vielen Anfeindungen und Beschränkungen zu verdanken, die sie zu der Zeit, als sie erst in der Bildung begriffen war, von seiten namentlich der Comédie Française zu erdulden hatte. Als nämlich nach der Vertreibung der italienischen Schauspieler im Jahre 1697 Truppen von Seiltänzern und Gauklern auf den grossen Pariser Jahrmärkten Saint-Germain und Saint-Laurent die Rolle der Italiens weiter spielen wollten und den Versuch machten, Stücke aus ihrem Repertoire oder nach dessen Muster von ihnen selbst verfasste Machwerke aufzuführen[1]), schritten die „Comédiens français“ ein, in der richtigen Erkenntnis, dass ihnen daraus eine gefährliche Konkurrenz erwachsen könnte, und setzten es, nachdem jenen das Aufführungsrecht immer mehr beschnitten war, schliesslich im Jahre 1710 durch, dass den Forains alle Schaustellungen streng verboten wurden, bei denen Schauspieler auf der Bühne sprächen. Da zeigte sich jedoch, dass die Zähigkeit und Erfindungsgabe der verachteten „danseurs de corde“ noch grösser war als sie bis dahin schon erfahren hatten. Diese umgingen das Verbot durch das Aushilfsmittel der sogenannten „comédie en écriteaux“. Der Versuch, den Schauspieler jedes Mal im gegebenen Augenblicke einen Zettel entfalten zu lassen, auf den seine Rolle geschrieben war, bewährte sich auf die Dauer nicht, und so kam man auf den Gedanken, den zum Verständnis unbedingt

[1]) Barberet a. a. O. p. 23 ff. Suchier-Birch-Hirschfeld p. 517 f. Über den Versuch Bertrands, der schon 1690 auf einer Jahrmarktsbühne wirkliche Komödien aufführen wollte, cf. Albert a. a. O. p. 17 ff.

notwendigen Text auf Tafeln zu schreiben und diese zur geeigneten Zeit von der Decke der Bühne herabzusenken, sodass die Zuschauer sie bequem lesen konnten — die Gesten der Schauspieler mussten dann das Übrige thun. Diese „écriteaux“ konnten naturgemäss nur in sehr geringer Anzahl verwendet werden, und so lag noch immer die Gefahr zu grosser Eintönigkeit vor. Ganz geschickt suchte man der Aufführung ein besonderes Interesse dadurch zu verleihen, dass man die Zuschauer selbst sich aktiv beteiligen liess. Die Texte wurden nämlich für allgemein bekannte Melodien hergerichtet, ein paar Schauspieler, die im Zuschauerraum verteilt sassen, stimmten an und das Publikum sang in choro mit. Dezember 1714[1]) wurde es dann den Schauspielern gestattet, diese Couplets selbst zu singen, was ein nicht zu unterschätzender Fortschritt war. Dem Bedürfnis, die Zeit zwischen den spärlichen Vaudevilles ausser durch die Gesten und „lazzi“ der Schauspieler auch durch erklärende gesprochene Worte auszufüllen, konnte allmählich abgeholfen werden, als die Verbote nicht mehr mit so rigoroser Strenge aufrecht erhalten wurden, und damit hatte man die Form, in der die komische Oper Jahrzehnte lang erscheint. Wenn Pirons erstes Jahrmarktsspiel keine Gesangspartien enthält, also in diesem Sinne nicht als komische Oper bezeichnet werden kann, so ist das wohl der Zwangslage zuzuschreiben, in der sich der Dichter befand. Auch scheint er sich der unbekannten Technik gegenüber noch zu unsicher gefühlt zu haben. Das würde es auch erklären, dass sich in „L'Antre de Trophonius“, wo er doch den Einspruch einer auf ihr Privileg eifersüchtigen Bühne nicht zu befürchten brauchte, nur ganz schüchterne Ansätze zu solchen Couplets finden. Auch in seinen andern Stücken aus demselben Jahre überwiegt der für den Sprechvortrag bestimmte Text noch bei weitem. Von „L'Endriague“ an findet sich im allgemeinen reger Wechsel von Gesprochenem und Gesungenem, und zwar so, dass bald das eine, bald das andere vorherrscht, im allgemeinen aber doch eine Vorliebe

---

[1]) Albert a. a. O. p. 60.

für letzteres zu konstatieren ist. Ein grundsätzlicher Unterschied in der Verwendung des Gesangs- und des Sprechvortrages ist kaum gemacht. Zwar scheinen lyrische und betrachtende Stellen mit Vorliebe für jenen bestimmt zu sein, doch ist das keineswegs konsequent durchgeführt, und alle Versuche, bestimmte Regeln dafür aufzustellen, sind mehr oder weniger gezwungen oder lückenhaft.

Das Gesprochene sollte ursprünglich nur zur Verbindung der einzelnen Couplets dienen und das, was die Mimik der Schauspieler nicht deutlich machen konnte, klarer ausdrücken. Dass diese kurzen Angaben in Prosa waren, ist ganz erklärlich, doch stellte sich mit ihrer weiteren Ausbildung bei ihnen bald zuweilen auch die Versform ein. Überwiegend sind die gesprochenen Partien jedoch noch bei Piron in Prosa. Eine gewisse Meisterschaft in der Sprache, wie sie sich für die komische Oper am besten eignete, kann man unserm Dichter nicht absprechen. Der Dialog ist im allgemeinen geschickt und flott durchgeführt; stellenweise ist er sogar scharf pointiert und von grosser Lebendigkeit. Manchmal jedoch leidet die Darstellung an einer sehr störenden Breite und Weitschweifigkeit. Nahe lag ja diese Gefahr im „Arlequin-Deucalion", doch ist hier durch häufigen Wechsel in der Darstellung, die bald in Versform, bald in Prosa, einmal in komisch pathetischer Sprache, dann wieder in gesucht alltäglichen, häufig gemeinen Ausdrücken sich ergeht, der dreiaktige Monolog dem drohenden Verhängnis der Langweiligkeit entgangen und verdient, wenn man die zu überwindende Schwierigkeit berücksichtigt, in seiner Art ein Meisterwerk genannt zu werden. Arlequins „bavardage", der von ein und derselben Sache mit immer neuen Ausdrücken handelt, dann unvermittelt zu etwas anderm übergeht, kommt im Ganzen doch recht flott und leicht herausgesprudelt und könnte eigentlich nur dadurch langweilig wirken, dass der Dichter ihm hier einen so weiten Raum hat zugestehen müssen. Er erinnert lebhaft an die Sprache des alten italienischen Theaters. Jedenfalls ist nicht zu leugnen, dass er ganz bedeutende komische Effekte erzielen kann, und damit hat er auf der Jahrmarktsbühne auch sozusagen Daseins-

berechtigung. Sicherlich aber braucht man es doch nicht gleich mit Barberet[1]) als Sucht, originell und geistreich zu erscheinen, auszulegen, wenn Piron dieses Mittel, in seinen ersten Stücken sogar häufig, verwendet. Ebenfalls der komischen Wirkung wegen scheint es in den meisten Fällen geschehen zu sein, wo Dialektisches unter den schriftsprachlichen Ausdruck gemengt ist. Am groteskesten ist das Resultat in der Scene, wo Jupiter plötzlich anfängt, das verdorbene Französisch des Schweizers zu sprechen.[2]) Nicht immer jedoch wird das Mundartliche zum Zwecke des komischen Effektes verwandt; an verschiedenen lyrischen Stellen klingt es sogar beinahe rührend. Die dialektische, archaisierende Sprache des Chevalier errant dient hauptsächlich zu dessen Charakterisierung.[3]) Das Kunstmittel des Gegensatzes wird häufig in der Weise angewandt, dass hochpathetischer Ausdruck abwechselt mit möglichst vulgärem, dass z. B. auf eine Frage in recht ausgeprägtem Patois die Antwort in geradezu geschwollen klingenden Alexandrinern gegeben wird.

Dieses Versmass findet sich in den gesprochenen Partien von Pirons Jahrmarktsspielen ziemlich häufig, völlig verdrängt hat es die Prosa sogar in der Parodie „Les Huit Mariannes“, was sich hier durch die Zwecke, die das Stück verfolgt, leicht erklären lässt. Besonders beliebt ist der klassische Vers bei zusammenhängenden Berichten von Kämpfen u. dgl., wo er sich zuweilen sehr komisch ausnimmt. Man vergleiche nur die Erzählung des Silenus von dem Sieg seines Esels über die Giganten und darin die drolligen Verse:[4])

> Par la queue un instant, le grand Typhon l'arrête.
> Mais le fier Peccata, pan! le frappe à la tête;
> Et les monts, l'un sur l'autre entassés aujourd'hui
> Géans, pati, pata, tout culbute avec lui.

Furchtbar geschraubte Satzkonstruktionen in den Versen sind sicherlich meist beabsichtigt gewesen, weil sie diesen ein

---

1) A. a. O. p. 48.
2) Tirésias III. sc. 4.
3) L'Endriague.
4) Mariage de Momus II. 9.

ganz eigenartiges Aussehen verleihen, das seine Wirkung wohl nicht verfehlen kann. Nur ein Beispiel für viele:[1])

Une Dame qu'un voile empêche qu'on ne voie,
Et qui dit que du Pinde au Public on l'envoie,
De la part d'Apollon demande à lui parler.

Sehr beliebt ist die Einführung von allgemein bekannten Versen aus Komödien und — was häufig von grotesker Wirkung ist — aus Trauerspielen moderner Dichter oder noch häufiger der grossen klassischen Autoren: namentlich Corneilles „Cid“ wird mit besonderer Vorliebe herangezogen. Zum Teil sind diese Verse wörtlich citiert, zum grössern Teil jedoch parodistisch entstellt. Dass dieses Mittel, mässig verwandt, im Sinne des komischen Effektes nicht selten glückliche Erfolge erzielt, ist sicher, ebenso aber auch, dass der Dichter platt und langweilig ist, wenn er z. B. einmal[2]) eine ganze Scene aus dem „Cid“ travestiert; oder wenn er ein anderes Mal von Arlequin sagen lässt:[3])

Ses talents à deux fois ne se font pas connaître,
Souvent ses coups d'essai passent les coups de maître.

Im allgemeinen sind diese Verse in ihrem lächerlichen, übertriebenen Pathos eine Karrikatur des Stils der klassischen Tragödie. Der Ton derselben ist an Stellen, wo das Karrikaturmässige mehr oder weniger fortfällt, zuweilen garnicht schlecht getroffen. Es ist leicht ersichtlich, dass man mit diesen Versen eine Tendenz gegen die Comédie-Française verfolgte, und dass man nicht nur den Stil der dort aufgeführten Stücke ins Lächerliche zog, sondern auch, und das vielleicht hauptsächlich, die Art der Interpretation, wie sie auf der verhassten Bühne gepflegt wurde, karrikierte.

Kann, abgesehen von der Wiedereinführung des „bavardage exubérant de l'ancien Théâtre italien“, in der Behandlung dieser für den Sprechvortrag bestimmten Partien bei Piron von einer besondern Originalität nicht die Rede sein, muss

[1]) Les Huit Mariannes sc. 4.
[2]) Antre de Trophonius sc. 9.
[3]) L'Enrôlement d'Arl. sc. 1.

man sogar zugeben, dass er Lesage darin in mancher Weise nachsteht, so rühmt man jedoch mit Recht an seinen Couplets oder Vaudevilles „la saveur particulière, le mordant, le pétillant, le tour original".[1]) Hier war er so recht in seinem Elemente, wo es galt, den leichten, kecken Melodien auch bis zur Frechheit kecke Texte anzupassen, hier konnte er namentlich seiner Vorliebe für das Obscöne die Zügel schiessen lassen, ohne dabei sobald in das Triviale und Geistlose verfallen zu müssen. Namentlich boten ihm die Refrains die beste Gelegenheit, im Gewande der Zweideutigkeit die gewagtesten Anspielungen zu machen. Diese Refrains sind an sich schon sehr ausdrucksfähig, nicht immer nach der Seite des Anstössigen hin, wie z. B. das beliebte

„Biribi,
A la façon de Barbari,
Mon ami"

nur die Bedeutung einer spöttischen Abweisung, das schon von Lesage häufig verwandte „Et vogue la galère" etc. die der unbekümmerten, fröhlichen Sorglosigkeit hat. Weit häufiger sind sie jedoch, wie beispielsweise das „Faire l'amour, la nuit et le jour", mehr oder weniger pikanten Inhalts; selbst die an sich nichtssagenden „mirliton", die „flon, flon" und „zon, zon" haben eine anstössige Bedeutung erhalten, sodass die prüde Schauspielerin, die einen Dichter um ein Stück für ihre Truppe bittet, die Bedingung stellt:

Mais comme ces refrains alarment
La pudeur un peu fortement,
Nous vous prions quoiqu'ils vous charment
D'en user un peu sobrement.[2])

Dass übrigens unter diesen sogar eine Abstufung der Bedeutung in dieser Hinsicht sich ausgebildet hat, zeigt eine andere Stelle derselben Scene.

L'Actrice: Mettez des tonrelontontons,
Employez des faridondons

---

[1]) Barberet: a. a. O. p. 83.
[2]) Crédit est mort sc. 12.

Et la faridondaine.
Et tu, tu, tu,
Quelque lanturelu.
Oreguingué: Et ton, ton, ton,
Un petit flon, flon?
L'Actrice: Non, non, non, non, non.
Oreguingué: Un pauvre zon, zon?
L'Actrice: Non, non, non, non, non.
Oreguingué: Quelques ricandons?
L'Actrice: Eh non, non, non, non.
Oreguingué: Et des mirlitons?
L'Actrice: Eh non, non, non, non
Ni point de mirlitaine.

Zugleich mag dieses Beispiel zeigen, dass ein Vaudeville nicht von einem einzigen Schauspieler gesungen zu werden brauchte, sondern dass häufiger verschiedene sich bei einem einzigen Verse ablösten. Es liegt auf der Hand, dass die Melodien allerdings oftmals dadurch zerrissen werden, dass auf der andern Seite aber auch dadurch eine grosse Lebendigkeit in die Darstellung kommt. Man geht zuweilen noch weiter: es wechseln in einer Strophe nicht nur die Sänger, sondern es wechselt sogar, zuweilen in ganz wenigen Versen ein paar Mal, auch die Sangesweise. Dass die Melodien der einzelnen Couplets nicht immer ganz zu Ende geführt, sondern durch andere oder auch durch gesprochene Prosa unterbrochen werden, liegt ohne Zweifel im Interesse der Lebendigkeit; denn die häufig ziemlich langen, inhaltlich aber meist sehr dürftigen Refrains würden der Darstellung eine äusserst lästige Breite verleihen, wenn sie stets ganz gesungen würden, und auf die Dauer lähmend auf die Aufmerksamkeit des Publikums wirken. Man muss bedenken, dass der Melodie auf Kosten des Textes auch sonst häufig weitgehende Konzessionen gemacht werden, wie z. B., wenn man, ehe man ein Wort ganz nennt, erst seine erste, dann seine zweite Silbe mehrere Male hintereinander singt:

O fes, fes, fes, o tin, tin, tin,
Festin barbare

oder mit recht unfeiner Nebenabsicht:

Popo, popo, caca, caca
Popocambêche.[1])

Ahnliche Wiederholungen dienen übrigens fast stets nur dazu, den Zuhörer gespannt auf einen obscönen Ausdruck warten zu lassen, der dann natürlich ausbleibt, meistens durch ein recht nichtssagendes Wort ersetzt wird.

C'était pour voir tout de bon,
Si j'étais bian fille ou non,
Que j'ai fait la la la la (bis)
Que j'ai fait la chose.[2])

Ähnlich werden mit Vorliebe die oben erwähnten Refrains im Dienste der Zweideutigkeit verwandt, zuweilen mit ganz verblüffender Wirkung, andere, wie „Vous m'entendez bien" sind an sich schon recht geeignet, indecente Sachen nur anzudeuten und werden dementsprechend auch häufig genug benutzt.

Wieder andere Kehrreime müssen des ganzen Zusammenhangs wegen häufig verändert werden, doch ist im allgemeinen eine Tendenz zu beobachten, diese Änderungen, soweit es nur irgend angängig ist, zu beschränken, sodass meistens der ursprüngliche Text wenigstens noch durchschimmert. Diesem Verfahren verdankt man oft ganz drollige Wirkungen: gerade in ihrer absichtlichen Gezwungenheit machen die Refrains dann einen ganz komischen Eindruck. Der Wirt Mopse z. B. droht seiner Frau Cléantis:[3])

(Air: Car nous allons partir pour le Mississipi.)
Redoute ma colère
Et ne t'avises pas . . . .
Cléantis: Je ne te craignons guère;
Qu'est-ce que tu feras?
Mopse: Je te ferais peut-être . . . .
Cléantis: Parle: que me ferais-tu? Double traître.

---

1) L'Endriague II. sc. 1.
2) Tirésias II. 2.
3) Ebd. III. 1.

Mopse: Je te ferais parti
Pour le Mississipi.

Häufig passen derartige Refrains auch so gut in die ganze Sachlage, dass der Dichter gar nicht auf den Gedanken gekommen sein kann, sie umzuändern. Als Jupiter Merkur abschickt, um nach den Giganten auszuschauen, deren Ansturm erwartet wird, thut er es mit den Worten:

Va-t-en voir, s'ils viennent,
Jean,
Va-t-en voir s'ils viennent.[1])

In den Vaudevilles kommt es dem Dichter im allgemeinen garnicht besonders darauf an, dass die Regeln des Versbaus streng beachtet werden. Enjambements, unreine Reime u. dgl. finden sich sehr häufig, und zwar sind sie vielleicht nur aus Nachlässigkeit nicht vermieden; meistens jedoch werden sie absichtlich vom Verfasser in die Verse gebracht sein. Ich greife nur ein Beispiel heraus:

„J'ai honte de mon écart!
J'y remédierai bien; car
Je boirai tant de nectar,
Que mon amour s'y noîra".[2])

Wenn es hier schwer ist, festzustellen, ob dergleichen hässliche Verse in bewusster Absicht verfasst sind, so ist das ganz klar bei den vielen Künsteleien, namentlich in bezug auf die Reimbehandlung in den Couplets. Ein gewisses Geschick darin[3]) kann man Piron ohne weiteres sicher nicht absprechen, und diese Gewandheit ist auch in seinen komischen Opern stellenweise nicht zu verkennen. Wirklich geschmacklos sind jedoch fast alle die z. T. sehr langen Strophen mit durchgehendem Reime, namentlich wenn als Reimsilben so hervorragend schwere wie -asque oder -ouffle genommen sind, wie z. B. in der folgenden:[4])

---

[1]) Mariage de Momus I. 2.

[2]) Tirésias I. 9.

[3]) Cf. das Gedicht im letzten Band der Werke, das anfängt: „Ce petit air badin.

[4]) Colombine-Nitétis. 7.

Est-ce une vision? oufle!
L'étonnement me boursoufle.
Ah, je respire, je soufle!
C'est lui, c'est Phanès; hélas!
Notre beauté n'est qu'un soufle,
L'escarpin devient pantoufle:
C'est pourtant moi, quoi maroufle,
Tu ne me reconnais pas?

Nicht selten wird ein komischer Effekt dadurch angestrebt, dass Melodie und Text ihrem Stimmungsgehalt nach in schroffen Gegensatz gebracht werden, hauptsächlich indem sentimentale oder pathetische, traurige oder verzweifelnde Worte nach einer recht ausgelassenen Melodie gesungen werden. So singt z. B. Arlequin einen Zauberspruch, in dem er Dämonen, Laren und Genien anruft, nach der Weise: „Ivrogne! Grand ivrogne!", eine betrübte Witwe weint und klagt sogar über den Verlust des geliebten Mannes nach der Melodie: „J'ai cent écus dans ma pochette".

Solche Stellen ernstern Inhaltes sind jedoch nicht immer für die bekannten, lustigen Volksweisen bestimmt, sondern sie sind einige Male auch neu komponiert, zum grossen Teil, wie schon erwähnt, von Rameau. Damit dringt ein der opéra comique ursprünglich fremdes Element ein, das hervorgeht aus einem nähern formellen Anschluss an die Oper. An diese erinnern die betreffenden Partien z. T. auch durch ihren Stil; einzelne sind bewusste Parodien einer bestimmten Oper und schliessen sich dann auch musikalisch an diese an. Meistens handelt es sich jedoch um rein lyrische oder betrachtende Stellen, die sich dann auch sprachlich durch Vermeidung aller sonst so beliebten unedlen, vulgären Ausdrücke auszeichnen, ferner auch schon durch komplizierteren Strophenbau und verwickeltere Satzbildung sich von den Vaudevilles abheben. Zuweilen scheinen derartige Partien nur einer Kontrastwirkung wegen aufgenommen zu sein; einmal ist es auch bezeugt, dass wesentlich die Rücksicht auf das Schauspielermaterial nach dieser Richtung hin bestimmend ein-

gewirkt hat:[1]) die besonders hübsche Stimme einer Sängerin kam natürlich bei solcher kunstvollern Musik viel mehr zur Geltung als in den musikalisch sehr einfachen volkstümlichen Melodien. Interessant durch ihre Ähnlichkeit mit der Ceremonie in Molières „Bourgeois gentilhomme“ sind einige, auch von Rameau komponierte Scenen in „L'Endriague“, in denen die lingua franca zur Verwendung kommt.

Sein Hauptaugenmerk musste der Dichter, wie schon gelegentlich angedeutet, natürlich auf den komischen Ausdruck richten. Nicht immer ist er dabei konsequent. Zuweilen hat man fast den Eindruck, als ginge sein Temperament mit ihm durch, als ereiferte er sich, namentlich in seinen satirischen Ausfällen, zu sehr, und so kommt es, dass stellenweise ein rücksichtslos scharfer, bitterer Ton in die Darstellung kommt. Im allgemeinen jedoch kann man merken — oft nur allzu deutlich —, dass das Hauptziel der ganzen Jahrmarktskomödie, die komische Wirkung, auch durch die Mittel des Ausdrucks angestrebt wird. Das Prinzip des Gegensatzes wird dabei im weitesten Umfange verwandt; wie schon angedeutet wurde, ist es ein besonders beliebter Kunstgriff, hochpathetische Reden mit recht trocknen Bemerkungen in möglichst gewöhnlicher Sprache abwechseln zu lassen. Sehr gern verknüpft man einander sehr fern liegende Dinge in einem Ausdruck, mit besonderer Vorliebe antike, mythologische Vorstellungen mit möglichst banalen, alltäglichen, modernen Begriffen. Ähnlich so ist es, wenn Apollo als Rektor der Universität des Olymps bezeichnet wird, oder wenn Merkur sich selbst als Colporteur vorstellt.

Ganz geschickt gewählt und nicht unwirksam verwandt sind im allgemeinen Pirons Personennamen, die häufig dem Charakter der betreffenden Figur vorzüglich angepasst sind. In geschmacklose Plumpheit verfällt er jedoch, wenn er, besonders in „L'Endriague,“ möglichst lange, schwer auszusprechende Namen wählt, wie Caudaguliventer, Elfridérigelpot, Espadavantavellados. Solche Namen können die einzelnen Leute natürlich nicht behalten und verstümmeln sie dann auf

[1]) L'Endriague sc. 3.

alle mögliche Weise. Solche Verstümmelungen von Wörtern findet man bei Piron auch sonst häufig, hauptsächlich bei schwer aussprechbaren Fremdwörtern. Zuweilen, und zwar in höchst unfeiner Weise, sucht er dadurch zu wirken, dass er Stotterer auftreten lässt. „Vous verrez si le Pupupupublic ne fait pas cacacacas de moi“, sagt der stotternde Schauspieler zur Foire, und diese antwortet verächtlich: Cacacacas de lui! Allez, allez, mon pauvre enfant, vous faites pipipipitié“.[1]) Dass dem Zwecke des komischen Effektes vielfach auch die Einführung von Dialekt sprechenden Personen dienen soll, wurde schon oben hervorgehoben. Beliebt sind auch die technischen Ausdrücke verschiedener Berufszweige, die in übertragener Bedeutung im weitesten Umfange gebraucht werden. Typisch dafür ist die Sprache des Kochs in „L'Âne d'Or“, der bei jeder Gelegenheit stark an seine Thätigkeit gemahnende Bilder gebraucht. Einen Liebesantrag macht er z. B. in folgender Form: „Eh quoi! belle rôtisseuse de cœurs, ne saurai-je jamais à quelle sauce vous mettre les sentimens du mien, pendu à votre crochet?“

Hélas! De vos beautés l'allumette gentille
De mon amour embrâse le tison!
Je bous, je fris, je rôtis, et je grille
Au feu d'un oeil si vif et si frippon . . . .
Mettez la main un moment à la broche,
Et lui donnez un favorable tour . . . .[2])

So vorteilhaft dieses Mittel wirken kann, wenn es mit Mass gebraucht wird,[3]) ebenso abgeschmackt wird es, wenn es wie hier in gar zu grossem Umfange Verwendung findet. Auf Bilder und Vergleiche hat der Dichter ersichtlich grossen Wert gelegt; sie sind nicht immer gerade geistreich, fast stets aber so absonderlich und originell ausgesucht, dass sie einen einfach verblüffenden Eindruck machen. Dass an Wortspielen, an Kalauern u. dgl. kein Mangel ist, versteht sich beinahe von selbst; näher auf sie einzugehen, kann ich mir wohl

[1]) Atis. Prol. sc. 3.
[2]) I. sc. 5.
[3]) Cf. Dorneval: Arlequin-Traitant.

ersparen. Häufig besteht ein „Witz“ darin, dass ein in übertragenem Sinne gebrauchter Ausdruck wörtlich aufgefasst wird. „Et puis, qu'on dise que je n'ai point d'entrailles!“ ruft die eingebildete Schauspielerin Laurette aus.[1]) „Des entrailles?“ antwortet Arlequin ganz verdutzt, „qui diable s'aviserait de dire que vous n'en avez point?“ Eher von wirklicher Komik sind die ernsthaften Versicherungen von ganz selbstverständlichen Sachen, wie die folgende:[2])

Dès que l'on est morte, hélas
Songez que l'on n'est plus en vie.

Ganz ähnlich ist es auch, wenn Arlequin einmal[3]) auf die verzweifelte Frage seines Herrn: „Comment être gai, dis-moi“ . . . die naive Antwort giebt: „C'est de n'être jamais triste“, oder wenn Mopse über die Verschwiegenheit der Frauen den weisen Ausspruch thut:[4]) „Oh, gnia rian de si discret que lé femmes, quand elles ne savont rian.“ In ziemlich umfangreichem Masse kommt der Euphemismus zur Verwendung: die vielen Schurken der Stücke beschönigen ihre Vergehen gern mit recht harmlos klingenden Ausdrücken. Ironie im eigentlichen Sinne findet man bei Piron seltener verwandt, als man erwarten könnte; dann aber auch meist in ganz witziger und origineller Weise. Als Iris erzählt,[5]) Juno habe ein Kind geboren, das nicht von Jupiter sei, habe dadurch jedoch ihrem Gemahl keine Schande bereitet, da meint Merkur höhnisch: „Oh non, bien au contraire: c'est faire honneur à un mari; que de lui donner, gratis, le titre de père, quand il n'a pas l'esprit de le devenir.“ Sobald der Dichter auf geschlechtliche Sachen zu sprechen kommt, giebt er sich, ausser vielleicht in „La Rose“, kaum Mühe, durch geistreichen Ausdruck die betreffenden Stellen einigermassen erträglich zu machen. Im Gegenteil scheint er sich sogar besonders darin zu gefallen, weniger durch zweideutige Bemerkungen nur anzudeuten, als

---

[1]) L'Enrôlement sc. 2.
[2]) Fâcheux Veuvage I. 3.
[3]) Faux-Prodige I. 2.
[4]) Tirésias III. 1.
[5]) Caprice sc. 2.

vielmehr mit brutaler, roher Deutlichkeit ungescheut alles auszusprechen, und er scheint sicher gewesen zu sein, dadurch mehr Erfolge zu erzielen, als es bei einer feineren, schonungsvollen Behandlung solcher Motive hätte der Fall sein können.

IV.
Die Handlung.

Prologe. Ist die Gewohnheit, den eigentlichen Stücken kurze Prologe vorangehen zu lassen, durch das Verhältnis der Markttheater zum alten italienischen Theater äusserlich schon genügend begründet, so erklärt sich das lange Festhalten an der Tradition auf den neuen Bühnen dadurch, dass man, um vollständige Misserfolge zu verhüten, eine Vorstellung gern in mehrere Abschnitte teilte, hauptsächlich aber wohl dadurch, dass man namentlich in den ersten Zeiten der heftigen Bühnenstreitigkeiten das Bedürfnis hatte, das Publikum über diese zu unterrichten und seine Parteinahme zu beeinflussen. Es wurden also, da man dergleichen Angelegenheiten in den eigentlichen komischen Opern nur ganz beiläufig zur Sprache bringen konnte, in den Prologen oft mit grosser sittlicher Entrüstung die Verfolgungen verurteilt, welche die Mächtigen der armen, schutzlosen Bühne bereiteten; das Mitleid des Zuschauers wurde noch mehr erregt durch lebhafte Schilderungen von dem Unglück, unter dem die betreffende Truppe auch sonst noch hatte leiden müssen, und überhaupt in jeder Weise zu gunsten der Foire auf das Publikum eingewirkt. Dann wurde auch darauf hingewiesen, nicht selten mit unangenehm aufdringlicher Prahlerei, was die Jahrmarktsbühne selbst den Zuschauern zu bieten hatte, und dabei lag es dann nahe, auf das folgende Stück selbst aufmerksam zu machen, eventuell auch schon eine Art Exposition dazu zu geben. Diese Be-

ziehung auf das Werk, das den Hauptteil der betreffenden Aufführung bilden sollte, ist jedoch in den Prologen keineswegs immer zu finden; ist sie aber vorhanden, so ist sie sehr häufig so äusserlich, dass das „Vorspiel“ ebensogut jedes beliebige andere Jahrmarktsspiel einleiten könnte, wie das, für welches es ursprünglich bestimmt war. Häufig bei Lesage, fast stets bei Piron ist diese Verbindung zwischen dem Prolog und dem eigentlichen Stücke beschränkt auf einige kurze Andeutungen, dass die Truppe, die hin und wieder vollzählig auf der Bühne versammelt ist, überhaupt ein Stück geben will. Erst ganz am Schluss wird dann der Titel desselben genannt, und nicht selten wendet sich schliesslich einer der Schauspieler an das Publikum, um entweder schon im voraus um Nachsicht zu bitten, oder aber um zuversichtliche Versprechungen zu machen, wie z. B.

Venez à votre ordinaire,
Nous trouverons le moyen,
De divertir et de plaire,
Ne désespérez de rien etc:[1])

In den beiden Prologen Pirons, die in innigerer Verbindung mit dem folgenden Stücke stehen, in denen zu „La Rose“ und „Le Claperman“, ist, beide Male in der Form einer Allegorie, eine Art Exposition gegeben und der Grundgedanke der betreffenden komischen Oper bereits vorweggenommen. Ersterer, der aus nur einer kurzen Scene besteht, giebt ein Gespräch zwischen Amor und Merkur, die in das Land Hymens eingedrungen sind und seine Rechte auf die ersten Früchte der Schäfer und Schäferinnen anzutasten beabsichtigen. Letzterer bietet in seinem letzten, allein in Betracht kommenden Auftritt eine Darstellung der Situation, in der das Stück selbst spielt. Dass in derartigen Prologen auf die Behandlung der derzeitigen Theaterverhältnisse nicht näher eingegangen werden kann, liegt auf der Hand. Auch in den andern hierher gehörigen Werken Pirons spielt der Streit mit den grossen Bühnen nicht mehr eine so grosse

---

[1]) Nitétis. Prol.

Rolle wie teilweise noch bei Lesage. Der Kampf gegen die Theater selbst ist der Hauptsache nach abgelöst durch den gegen dichterische Vertreter dieser Theater. Die „inneren Angelegenheiten“ der Jahrmarktsbühne finden jedoch noch eine eingehende Würdigung. Die Schauspieler, die hier meist in den alten traditionellen Rollen Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzétin und Doktor auftreten, unterhalten sich über alle möglichen, ihre Bühne angehenden Sachen, zuweilen speziell über die Wahl des Stückes, das nachher aufgeführt werden soll.

Von einer eigentlichen Handlung kann in alle diesen kurzen Prologen kaum die Rede sein. Es sind, wie gesagt, nur Gespräche, die der Dichter allerdings auf alle mögliche Art dramatisch zu beleben versucht: besonders beliebte Mittel sind dabei bezeichnender Weise Schimpfereien und Schlägereien. Die Allegorie findet hier weitgehende Verwendung, was im ganzen in den wenig umfangreichen Werken nicht so störend empfunden wird wie in den weiter ausgeführten komischen Opern. So unterhalten sich, wie im Prolog zu „Tirésias“ die Schauspieler, in dem zu „Atis“ die Foire und die Thorheit über das aufzuführende Stück.

Der Prolog zur „Philomèle“, die auf dem italienischen Theater aufgeführt wurde, ist wohl am geschicktesten von allen derartigen Arbeiten Pirons ausgeführt. Er allein bringt auch eine Art Handlung. Die beiden Dichterlinge Sans-Rime und Sans-Raison treffen sich vor dem italienischen Theater; sie wünschen beide, der Aufführung beizuwohnen, haben aber kein Geld und suchen einen Grossmütigen, der ihnen Eintrittskarten schenken soll. Den finden sie auch in der Person des Marquis. Unglücklicher als sie ist der Schmarotzer Dîne-en-ville, welcher sich vergeblich nach einem umsieht, der ihm sein Essen bezahlt. Im Theater hofft er noch einen solchen Wohlthäter zu finden, wird aber an der Pforte zurückgewiesen, weil er das Eintrittsgeld nicht bezahlen kann. Wir haben da einige ganz interessante, lebensvolle Figuren; die kurze Skizze ist ausserdem mit wenigen geschickten Zügen ausgeführt, und die erforderlichen Urteile über neu erschienene

Werke — denn die fehlen in einem Prolog Pirons nie — werden in der Scene mit dem Crieur de livres in ganz ungezwungener Weise gegeben.

Die eigentlichen Stücke. Zeigen die Prologe im wesentlichen dasselbe Gepräge wie die Lesages, so ist der Einfluss dieses Reformators der Jahrmarktsbühne auch in der Technik der eigentlichen komischen Opern Pirons nicht zu verkennen, trotzdem dieser seine Stoffe oft so launenhaft und willkürlich bearbeitet, dass die Regellosigkeit in seinen hierher gehörigen Stücken bisweilen beinahe zur Regel wird. Eine strenge Scheidung zwischen einaktigen Schubladenstücken, gleichfalls einaktigen Intriguenkomödien und meist dreiaktigen „comédies mixtes“, wie sie Barberet in den Jahrmarktsspielen Lesages macht, ist bei Piron auch nicht mehr annähernd durchzuführen. Ein wirkliches Schubladenstück noch ziemlich genau nach der Technik Lesages ist „Le Caprice“, ein anderes „Les Chimères“ unterscheidet sich davon schon durch weit ausgedehntern Umfang und durch das grössere Gewicht, das auf die Ausführung der Rahmenhandlung gelegt ist. Bei einer ganzen Reihe von Stücken ist es dann sehr schwer, zu entscheiden, welcher Kategorie man sie zurechnen soll. Reine Intriguenstücke hat Piron, abgesehen von einigen Parodien, die naturgemäss von einem andern Gesichtspunkte aus zu betrachten sind, da sie sich eng an das parodierte Stück anschliessen, überhaupt nicht geschrieben: eine oder die andere Scene, die der Schilderung episodischer Personen gewidmet ist, findet sich überall. Keinen grossen Fehler hat er m. E. damit begangen, dass er sich nicht derselben Kürze befleissigte, wie Lesage und seine Mitarbeiter — in der ersten dreibändigen Ausgabe des „Théâtre de la Foire“ finden sich nur 5 Stücke mit mehr als einem Akt, und auch diese sind, mit den meisten von Piron verglichen, noch immer von ziemlich beschränktem Umfang. „Quand cette précision, dont les autres Théâtres semblent s'éloigner, serait en effet un défaut, elle était absolûment nécessaire au nôtre, et devenait la première de nos règles. Nous nous sommes apperçus que les Scènes chargées de Couplets, quelque riche que fût leur

fond, devenaient ennuyeuses, à cause du chant qui fait ordinairement languir; c'est pourquoi nous avons mieux aimé divertir en ne faisant qu'éfleurer les matières, que d'ennuyer en les épuisant," so begründet Lesage sein Verfahren.[1]) In gewissem Sinne wird man ihm auch Recht geben müssen, wenn man beim Studium der Werke nach seiner Vorschrift „il faut chanter et ne pas lire simplement nos Couplets" verfährt. Aber doch wird man auch dann die Dürftigkeit des Inhalts sehr peinlich empfinden. In ihrer Einfachheit sind sie oft so naiv, und man kann häufig bereits nach der ersten Scene den weitern Gang der Handlung so genau vorherwissen, dass wenigstens nach dem heutigen Geschmack gerade die Langweiligkeit durch die grosse Präzision kaum vermieden wird. Dass Lesage selbst eine so übertriebene Kürze doch nicht für „absolûment nécessaire" hielt, dass das vielmehr eine blosse theoretische Forderung war, zeigt ja auch das Beispiel seiner längeren „comédies mixtes".

Aber er hat auch in diesen eine ziemlich regelmässige, geordnet fortschreitende Handlung, wie sie sich in den kurzen Einaktern fast von selbst ergab, beibehalten, und das hat Piron eben im allgemeinen nicht gethan. Darin liegt sicherlich ein grosser Fehler, an dem fast alle seine Werke kranken. Er machte häufig von der Freiheit, die der Dichter beim Aufbau eines Jahrmarktsspieles sich allerdings erlauben durfte, zu ausgedehnten Gebrauch, stets auf Kosten der Übersichtlichkeit, der Klarheit, nicht selten auch der Lebendigkeit. Um seinem Hang zur Satire die Zügel schiessen zu lassen, vergisst er zuweilen jede Rücksicht auf den dramatischen Charakter seines Werkes, lässt z. B. lange Betrachtungen anstellen, die den Gang der Handlung störend unterbrechen und der Darstellung etwas Schleppendes und Langweiliges geben. Darin aber liegt ein Verstoss gegen das Haupterfordernis einer so leichten Dichtungsgattung. Fein gezeichnete Charaktere, interessante Verwicklungen, psychologische Begründung der Handlung kann man da nicht verlangen; aber

[1]) Vorrede p. 5.

unbedingt erforderlich ist es, dass auf der Bühne stets etwas vor sich geht, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer andauernd gefesselt ist, damit ihnen die Unwahrscheinlichkeit, der Mangel an innerer Begründung, die Inkonsequenzen in den einzelnen Rollen garnicht zum Bewusstsein kommen können.[1])

Es wäre müssig, untersuchen zu wollen, wie weit die berühmten Aristotelischen Regeln in den komischen Opern beobachtet sind. Bewusst hat sich der Dichter ganz bestimmt nicht nach ihnen gerichtet. Dass in den kurzen Einaktern die Einheit der Zeit im allgemeinen gewahrt wurde, versteht sich von selbst, ebenso dass in ihnen die des Ortes noch am häufigsten eingehalten ist. Gegen diese letztere findet man jedoch, auch in den kürzeren Stücken, sehr viele Verstösse, und das aus gutem Grunde: war doch die komische Oper darauf angewiesen, auch durch Dekorationen und dergleichen Mittel zu wirken, und hatte man doch mit dem Wechsel des Orts gleich eine Veranlassung, auch eine veränderte Bühnenausstattung zu geben. Auf die Schaulust des Publikums wurde überhaupt mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln spekuliert, sodass die komischen Opern zuweilen fast den Charakter von Ausstattungsstücken haben. Viele Akrobatenkunststücke und Tänze sollen das Auge des Zuschauers fesseln, selbst Flugmaschinen u. dergl. kommen zur Verwendung. Im „Arlequin-Deucalion“ sorgen auch ganz pantomimische Scenen für eine wohlthätige Unterbrechung von Arlequins Redestrom, z. B. die folgende:[2]) „Pyrrha, éveillée aux cris d'Apollon, se lève brusquement, et voit son mari. Le mari regarde sa femme comme un homme en extase. L'étonnement de la femme n'est pas moindre. La surprise réciproque donne lieu à une scène muette et comique.“ Gerade in diesem langen Monologe war es unbedingt nötig, dass zur Vermeidung der Eintönigkeit solche äusserlichen Mittel verwandt wurden. Piron hatte sich allerdings auch

[1]) Cf. Diderot: De la poésie dramatique. VI.

[2]) II. sc. 4.

sonst nichts entgehen lassen, wodurch er Arlequins langen Reden mehr dramatisches Leben verleihen konnte. Ein Monolog in unserm Sinne ist das Stück ja überhaupt nicht mehr. Nur selten handelt es sich um wirkliche Selbstgespräche; häufig richtet Arlequin seine Worte an eine zweite Person, die allerdings nicht auch mit Worten antworten darf, deren Gesten aber so ziemlich denselben Zweck erfüllen, ganz zu schweigen von der Scene mit Polichinelle, die vollständig dialogischen Charakter hat.

Auch abgesehen von diesem Erstlingswerke, das seiner ganzen Anlage nach eine Sonderstellung einnimmt, lassen sich in Pirons Jahrmarktsspielen durchgreifende Verschiedenheiten in der technischen Bearbeitung konstatieren. In einer Reihe von ihnen ist ein Interesse an der Durchführung der Handlung nicht zu verkennen, in andern wieder tritt die Handlung vor dem vielen Beiwerk so sehr in den Hintergrund, dass von einer Einheitlichkeit der betreffenden Werke kaum noch die Rede sein kann.

Am besten ist im wesentlichen noch die Exposition, namentlich in den ersten Marktspielen Pirons. Der ganzen Anlage der Werke gemäss ist sie von möglichst grosser Kürze und Präzision, zuweilen so, dass ein paar Sätze genügen. um den Zuschauer in die Handlung einzuführen. Dass bei diesem Verfahren eine gewisse Plumpheit nicht ganz vermieden wird, dass man nicht selten zu deutlich dabei die Absicht des Verfassers merkt, lässt sich allerdings nicht leugnen, doch werden im allgemeinen keine besonders empfindlichen Verstösse gegen die Wahrscheinlichkeit gemacht. Anders verhält es sich mit der Lösung. Sie ist ebenso wie bei Lesage fast stets vollständig verfehlt, was man nicht nur auf Rechnung der Flüchtigkeit setzen darf, mit der diese Arbeiten verfasst wurden. Die Wahrung innerer Wahrscheinlichkeit war eben vollständig Nebensache. Man musste einen möglichst befriedigenden, lustigen Schluss haben und kümmerte sich wenig darum, ob er auch durch den Gang der Handlung einigermassen begründet war.

Es ist bezeichnend, dass gerade der „Tirésias“, das Stück Pirons, in dem er sich am engsten an einen überlieferten

Stoff angeschlossen hat, zugleich auch das ist, in dem er am meisten Wert auf eine lebhafte Durchführung der Handlung gelegt hat. Man findet da fast durchgehends raschen Fortschritt, nur selten gehemmt durch Episoden, keine Zersplitterung, wie sonst so häufig. Dass das treibende Motiv dieses Stückes eine doppelte Geschlechtsverwandlung und -zurückverwandlung ist, dass überpikante Scenen, die sich daraus ergeben, mit besonderer Ausführlichkeit gegeben sind, das macht das Ganze dem Leser nicht eben sympathisch und hat auch seinerzeit Widerspruch genug hervorgerufen, rein formell betrachtet aber gehört das Stück mit seiner abwechslungsreichen, lebendigen Handlung zu dem Besten, was Piron auf diesem Gebiete geschaffen hat. Einige Scenen sind wirklich hochdramatisch und im höchsten Grade spannend; nur selten verfällt er, namentlich in den Barbierscenen des 1. Aktes, einer lästigen Weitschweifigkeit. Eine Regelmässigkeit, wie man sie im höhern Drama findet, würde man allerdings hier vergeblich suchen; sie ist auch garnicht angestrebt. Der zu Zeiten etwas sprunghafte Gang der Handlung, die übrigens natürlich nur ganz äusserlich begründet ist, ist immerhin so geführt, dass das Interesse des Zuschauers immer wieder angefacht wird, und weiter wurde ja nichts bezweckt. Die Lösung durch den deus ex machina ist hier um so mehr entschuldbar, als auch die Verwicklung durch den Eingriff eines übernatürlichen Wesens gegeben war.

Ebenfalls eine wunderbare Verwandlung behandelt „L'Âne d'Or", das inhaltlich auch auf einem recht tiefen Niveau steht, rein formell jedoch ebenso sich vorteilhaft von den meisten andern abhebt. Die geschmacklose Obscönität des vorher erwähnten Werkes ist vermieden — wenigstens im grossen und ganzen, in einzelnen Scenen macht sich die Lust des Verfassers an mehr als zweideutigen Scherzen auch hier sehr bemerkbar. Die Hauptperson ist der in einen Esel verwandelte Arlequin. Seine und seiner Geliebten Colombine Vorgeschichte wird in der knappen Exposition ganz geschickt gegeben. Das Ziel der Handlung ist seine Rückverwandlung und Vereinigung mit seiner Braut, die seinetwegen alle Anträge

von seiten des Kochs und des Dichterlings Gloriolet standhaft abweist. Die Wiedererkennung der Liebenden, die Nachstellungen, die dem Esel von dem unehrlichen Koch bereitet werden, die verschiedenen vergeblichen Versuche der schon öfter abgewiesenen Bewerber, sich doch noch die Gunst Colombines zu erwerben, schliesslich die Überwindung aller Schwierigkeiten im Anschluss an das störende Eingreifen des Esels bei der Aufführung von Gloriolets albernem Divertissement, das alles ist an sich ja nicht eben geistreich, aber es folgt doch Schlag auf Schlag das Eine auf das Andere, so dass der Zuschauer garnicht zum Bewusstsein kommt, wie geschmacklos es ist. Als am Schluss die unehrlichen Bedienten von der Vergeltung ereilt werden, besteht ihre Strafe, ganz dem Charakter der Jahrmarktsbühne entsprechend, in Prügeln, ein Schluss, der in seiner rohen Plumpheit zu dem Inhalt des ganzen Stückes vorzüglich passt. Relativ viel feiner ist schon „Le Faux-Prodige“, übrigens dasjenige von allen Jahrmarktsspielen Pirons, das man noch am ersten ein reines Intriguenspiel nennen könnte. Die Intrigue ist allerdings auch nicht gerade fein, den Zuschauern wird es immer schwer geworden sein, über die Unwahrscheinlichkeit hinweg zu sehen, dass die plumpe List Arlequins ohne weiteres gelingt, trotzdem gerade hier nicht zu übersehen ist, dass durch die frische, lebendige Darstellung die Härte ganz bedeutend gemildert ist. Die Nebenhandlung, deren Träger Guzman und Olivette sind, ist so geschickt mit der Haupthandlung verbunden, dass die Einheitlichkeit des ganzen nie gestört wird. Sie gerade bietet die Gelegenheit zu den wirkungsvollsten Scenen des ganzen Stückes. Guzman ist fest überzeugt von der Treue seiner Frau und will die Probe mit dem Zaubermantel nur machen, weil er ganz sicher ist, dadurch den unerschütterlichen Beweis dafür zu erlangen, und weil er hofft, sich dann über die andern weniger glücklichen Ehemänner lustig machen zu können. Von trefflicher Komik ist es dann, wie er furchtbar enttäuscht von den Wundern des Gewandes auch nichts zu sehen imstande ist, in der Furcht, sich lächerlich zu machen, aber seine grenzenlose Wut unterdrückt und sich den Anschein zu er-

wecken bemüht, als habe das Orakel seinen Glauben bestätigt. Es ist das eine Scene von so durchschlagender Wirkung, wie ich sie auch nicht annähernd in einem der früheren Jahrmarktsspiele, die von Lesage eingeschlossen, gefunden habe. Auch sonst hat der Dichter die komischen Situationen, die ihm sein Stoff bot, nicht ohne Gewandtheit herausgearbeitet. Das, was sonst in seinen Jahrmarktsspielen die Hauptrolle spielt, geistreich sein sollende, z. T. auch wirklich geistreiche Witze mit oder ohne satirischen Beigeschmack, das tritt hier vollständig in den Hintergrund, sicherlich nicht zum Schaden für die Gesamtwirkung des Stückes.

Einen wesentlichen Rückschritt dagegen bedeutet schon „Le Claperman", dem es an einer nur einigermassen geschlossenen Handlung bereits vollständig fehlt, das aber vor vielen andern immer noch den Vorzug hat, dass es doch überhaupt Handlung, leider nur zu vielerlei, auf die Bühne bringt. Der Grundgedanke des Stückes, der schon im Prolog seinen Ausdruck findet, und der in der Farce selbst ganz unerträglich breit getreten wird, ist der, dass die Ehemänner ihren Verpflichtungen gegen ihre Frauen nicht nachkommen. Um sie daran zu erinnern, kommt man auf den Gedanken, jede Nacht einen Trommler durch die Strassen der Stadt zu schicken, der die Männer aus dem Schlaf wecken soll. Die Frauen sind entzückt davon, mehrere versuchen den „Claperman" zu bestechen, dass er vor ihrem Hause besonders lange trommle; die Männer sind wütend, und Arlequin, dem das neue Amt übertragen ist, wird mehrere Male mit Stockschlägen traktiert. Er ist bereits verheiratet, erklärt sich aber, da seine Frau zur Zeit fern ist, ohne Besinnen bereit, auf Vorschlag der Mme. Garguille deren Patenkind Olivette zum Weibe zu nehmen. Zur rechten Zeit kommt jedoch noch seine Frau an, erfährt durch Zufall seine Treulosigkeit, und eine tüchtige Tracht Prügel führt ihn auf den Weg der Pflicht zurück. Olivette muss über den Verlust getröstet werden, und richtig findet sich auch zur rechten Zeit noch in der Person des Scaramouche ein Ersatz ein, sodass die übliche Verlobung am Schluss nicht zu fehlen braucht. Zu diesen verschiedenen Bestandteilen, die

mit der eigentlichen Clapermangeschichte wenigstens äusserlich verbunden sind, kommt dann noch die Handlung, auf die der Dichter wohl das grösste Gewicht gelegt hat, die aber neben den vielen andern ziemlich in den Hintergrund treten muss, nämlich das Abenteuer der beiden Nachbarehepaare Garguille uud Gautier. Es handelt sich dabei um Verwechslungen, die durch Verkleidungen herbeigeführt werden, bezeichnender Weise wieder durch die eines Mannes in ein Weib und umgekehrt. Jedenfalls herrscht in „Le Claperman“ eine arge Zerrissenheit, besonders stark ausgeprägt im 2. Akt, wo fast jede Scene etwas ganz Anderes behandelt als die vorhergehende. Der Grund für diese Zerrissenheit scheint mir in der nicht zu verkennenden obscönen Tendenz des Stückes zu liegen: bei einzelnen Scenen ist es ganz deutlich, dass sie lediglich eingeführt sind, um heikle Situationen darzustellen oder um anstössige Gedanken aussprechen zu können. Interessant in diesem Werke ist die Lösung; sie ist selbst für ein Jahrmarktsspiel so auffällig gezwungen und unbegründet, dass der Verfasser sich veranlasst gefühlt hat, in der Druckausgabe die Anmerkung hinzuzusetzen: „Ici la pièce retombe dans l'irrégularité permise à ce Théâtre.“

Viel besser in sich geschlossen ist die Handlung wieder in „Le Fâcheux Veuvage“, deren lebhaftes, rasches Fortschreiten auch hier über manche Unwahrscheinlichkeit hinwegsehen lässt. Etwas lang ausgesponnen sind einige der Höhlenscenen im 2. Akt, die z. T. stark an den „Arlequin-Deucalion“ erinnern. Der grösste Fehler im Aufbau dieses Stückes scheint mir darin zu liegen, dass die Lösung zu lange aufgeschoben wird. Die Schwierigkeiten, welche die Erreichung des Zieles hätten vereiteln können, sind eigentlich schon am Ende des 2. Aktes beseitigt. Nun aber treten immer wieder neue Hindernisse auf, die z. T. nur aus der hartnäckigen Laune einer Person sich ergeben, sodass schliesslich das Interesse etwas erlahmen muss. Die Beseitigung der letzten Schwierigkeit ist dermassen albern und gezwungen, dass der Schluss auch hier wieder die Wirkung des Ganzen nur abschwächen kann. Ein bedeutend weiteres Überwuchern des

Beiwerks, das mit der Handlung nur in sehr loser Verbindung steht, von reinen Ausstattungsscenen, auch schon Eindringen von mehreren episodischen Figuren in der Art der Schubladenstücke zeigt „L'Endriague", doch immer noch so, dass die märchenhafte Handlung neben allem andern wesentlich im Vordergrund des Interesses steht.

Wenig vorteilhaft sticht von den soeben besprochenen Stücken ab eins der ersten Jahrmarktsspiele unseres Dichters, „L'Antre de Trophonius", das zwar noch den Vorzug einer einigermassen geschlossenen Handlung hat, dem es aber vollständig an der Lebendigkeit jener Werke gebricht: es wird darin zu viel geredet und zu wenig gehandelt. Der Dichter versteht es hier auch noch garnicht, durch folgerichtige, stufenmässige Entwicklung einer Handlung das Interesse des Zuschauers zu erwecken und zu steigern, er operiert noch in zu ausgedehntem Masse einzig und allein mit meist feilen, albernen Wortwitzen. Dabei räumt er der litterarischen Kritik (wenn ich die oft kritiklosen Anspielungen so bezeichnen darf) einen ziemlich grossen Platz ein, ohne sich die Mühe zu geben, auch nur den leisesten organischen Zusammenhang mit der Handlung herzustellen. Am weitesten hat Piron die Regellosigkeit im dramatischen Aufbau getrieben in „Le Mariage de Momus ou la Gigantomachie". Die beiden Teile, die schon im Titel angedeutet werden, sind nur ganz äusserlich mit einander verknüpft. Von einer Einheitlichkeit ist keine Spur mehr da; das Stück zerfällt vollständig in eine Reihe von einzelnen Scenen oder Scenengruppen, die durch mehr oder weniger rohe Mittel vielleicht zuweilen die Lachlust des Publikums erweckt haben, die in ihrer Gesamtheit aber ohne alles Interesse sind. In dieser Übertreibung ist die Befreiung von den Rücksichten auf „régularité, plan et conduite" auch auf der Jahrmarktsbühne ein nicht wieder gut zu machender Fehler. Bei etwas weniger lockerem Gefüge zeigt „L'Enrôlement d'Arlequin" doch schon eine grössere Annäherung an den Charakter der Schubladenstücke, wenn auch die bessere Herausarbeitung des eigentlich Dramatischen es noch wesentlich von ihnen unterscheidet. Die verschiedenen Verwandten, die Arlequin hin-

sichtlich seiner Berufswahl Ratschläge erteilen, kommen doch nicht alle einer nach dem andern, um dann nicht wieder aufzutreten, sondern geraten z. T. mit einander in Konflikt, wodurch sich doch wenigstens einige völlig dramatische Scenen ergeben. In der Entwicklung der Beziehungen Arlequins zu Laurette und in der Darstellung des entsprechenden Einflusses der Schauspielerinnen, ist doch wenigstens eine Spur von durchgehender Handlung zu entdecken, doch lässt es sich nicht leugnen, dass die Verbindung der einzelnen Scenen eine recht äusserliche bleibt, und dass der Schwerpunkt des Ganzen wesentlich in den Anspielungen auf allerhand Zeitverhältnisse liegt, die sich bei den Anpreisungen der verschiedenen Berufszweige ergeben.

In fast allen bis hierher besprochenen Stücken findet sich die Erscheinung, dass nach einander mehrere Personen, die mit der Handlung in gar keinem Zusammenhang stehen, meist mit einem Anliegen an eine der Personen des Dramas auftreten, von dieser abgefertigt werden und dann abtreten. So ist z. B. der Inhalt fast des ganzen 2. Aktes von „Le Mariage de Momus“ der, dass zu Jupiter eine ganze Reihe von Leuten kommen, denen er irgend eine Bitte erfüllen soll. Der Zweck dieser Scenen ist, eine Anzahl von komischen Charakteren zu zeichnen, möglichst mit Anspielungen auf gesellschaftliche und litterarische Verhältnisse der Zeit des Dichters. Zwei von Pirons Jahrmarktsspielen bestehen fast nur aus solchen episodischen Scenen, nämlich „Le Caprice“ und „Les Chimères“. Die Technik dieser sogenannten Schubladenstücke fand der Dichter schon völlig ausgearbeitet vor in den betreffenden Werken Lesages und seiner Mitarbeiter. Es kam darauf an, das „défilé“ der episodischen Personen einzukleiden in eine Rahmenhandlung, die der Natur der Sache nach möglichst einfach sein musste, und die, so gut als möglich, einen Grund für das Auftreten jener zu geben hatte. Letzteres wird schon bei Lesage oft ziemlich vernachlässigt, sodass es einigermassen verblüffend wirkt, wie die „personnages épisodiques“ ein nach einander erscheinen und ihre Anliegen vor-

tragen.[1]) In den beiden genannten Stücken Pirons ist die Rahmenhandlung rein allegorisch und so undramatisch wie nur irgend denkbar. Es werden eine Menge Worte gemacht, eigentlich nur, um den Zuschauern die Allegorie recht verständlich zu machen; die wirkliche Handlung ist auf ein Minimum beschränkt. Am meisten an Lesages reine Schubladenstücke erinnert „Le Caprice“. Einigen kurzen einleitenden Scenen folgt das défilé einer ziemlich beschränkten Anzahl von Personen, und darauf wird kurz und knapp die Lösung der Rahmenhandlung dargestellt. „Les Chimères“ ist bedeutend umfangreicher: nach einander kommen zu Arlequin, der ihnen im Auftrage der Veritas die Wahrheit sagen soll, Cucuba, Baron de la Calèche, Brimborion, die Gräfin von Timbregai, der Dichter Sansonnet und der Tanzmeister Trotinet, die Marquise de la Feuille-Morte, das alte Bauernpaar Michaud und Nicole, ein betrogener Ehemann, ein junges Mädchen, der Schauspieler Melchior Zapata und Pierrot, schliesslich Olivette, durch deren Erscheinen zugleich die einkleidende Handlung geschlossen wird. Wohl um zu vermeiden, dass eine so lange Reihe der verschiedensten Personen den Zuschauer zu sehr ermüdete, lässt der Dichter die einkleidende Handlung ausser am Anfang und Schluss noch mehrere Male hervortreten, jedesmal dann, wenn Arlequin die Bühne verlässt, um die Veritas aufzusuchen. Die episodischen Personen dieser beiden Stücke sind z. T. recht meisterhaft gezeichnet, während in den Werken, in denen das Hauptgewicht auf die Handlung gelegt wird, die betreffenden Scenen oft von so lakonischer Kürze sind, dass von einer tiefer gehenden Charakteristik kaum die Rede sein kann.

Eine sehr geschickte Verbindung von Intriguen- und Schubladenstück ist „La Rose“, dessen wichtigsten und interessantesten Teil die Scenen darstellen, in welchen nach einander mehrere Bewerber ihre Ansprüche auf die Rose der Rosette geltend zu machen sich bemühen. Diese Auftritte sind jedoch nicht so unorganisch, ohne Verbindung mit der

---

[1]) Cf. „Le Tombeau de Nostradamus“ und „Les Arrests de l'Amour“.

eigentlichen Handlung und unter einander wie in den „comédies à tiroirs", sondern sind von der grössten Wichtigkeit für die Entwicklung des Ganzen, stehen dabei auch unter einander in so lebhaftem Zusammenhang, dass sie von grosser dramatischer Wirkung und nicht nur wegen der in ihnen charakterisierten Personen berechtigt sind. Die eigentliche Handlung in „La Rose" ist wieder allegorisch, doch so, dass nicht wie in dem grössten Teile von „Crédit est mort" in einzelnen, äusserlich verknüpften Scenen ein banaler Gedanke in allegorischer Form dargestellt wird, sondern so, dass die allegorische Fassung nur dazu dient, etwaige Anstössigkeiten einer wirklichen Handlung einigermassen zu mildern.

Die Jahrmarktskomödie jener Zeit kann ihre Herkunft von den Schaustellungen der „danseurs de corde" noch keineswegs verleugnen; direkt auf diese hin weist z. B. die grosse Rolle, die namentlich in Pirons ersten Stücken den Akrobatenkunststückchen einiger gewandter Schauspieler zuerteilt ist: mit den „sauts périlleux", den „culbutes" und „caprioles" will es gar kein Ende nehmen. Auch sonst werden vielfach komische Effekte angestrebt, in einer Weise, die man in einem „Theater" eigentlich nicht zu finden erwartet. Man beachte nur die eine Angabe im „Arlequin-Deucalion." Arlequin ist beim Essen, als ihm eine Stimme zuruft, er solle von seinen Vorräten etwas abgeben; aber das passt ihm wenig. „Il remet tout dans son bissac, et le jétant précipitemment sur l'épaule gauche, s'en donne par-dessus la droite un grand coup à travers le nez" und stöhnt dann: „Ouf, je me suis cassé le nez! Quel chien de coup!" Dergleichen rohe Spässe müssen aber gewirkt haben; denn sonst wäre es ganz unerklärlich, weshalb Piron häufig ihretwegen lange Scenen einführt, die für das Ganze völlig unwichtig sind. Ich denke da namentlich an die Barbierscenen im „Tirésias". Prügeleien spielen bezeichnender Weise eine grosse Rolle, besonders beliebt sind die Prügelscenen am Ende eines Stückes oder doch eines Aktes, um da einen besonders wirkungsvollen Schlusseffekt zu erzielen. Auf ähnliche rohe und plumpe Weise wird auch sonst noch häufig auf die Lachlust des leicht zu befriedigenden Publikums

spekuliert, z. B. wenn zu gleicher Zeit zwei Personen auftreten, die so tief in Gedanken sind, dass sie einander garnicht bemerken, sich infolgedessen gegenseitig anstossen, zurückprellen und tüchtig auf einander schimpfen, oder wenn einmal Arlequin mit dem Gesicht in einen Korb mit weichem Käse fällt, und dann ganz beschmiert dasteht. Viel wird auch operiert mit komischen Verrenkungen und Grimassen der Schauspieler oder damit, dass sie heftige Gemütsbewegungen, wie Schrecken, Freude, Verzweiflung, Wut in albern übertriebener Weise zum Ausdruck bringen müssen. Wenig geschmackvoll ist es ferner, dass sehr häufig dargestellt wird, wie einzelne Personen gierig und hastig essen. Am weitesten in dieser Hinsicht geht der Dichter, wenn er in „L'Âne d'Or“ sogar den Esel, der durch sein natürliches Geschrei schon vorzügliche Wirkungen erzielt hatte, essen und trinken lässt, wie einen Menschen. Diese wenigen Angaben mögen genügen, um zu zeigen, zu welch rohen Mitteln Piron häufig greifen musste, um den Anforderungen Genüge zu leisten, welche das Publikum der Jahrmarktsbühne stellte. Denn diesem muss man weit eher als dem Dichter selbst die Schuld an den plumpen Geschmacklosigkeiten zuschreiben. Die Zuschauer waren ja auch daran gewöhnt, solche Sachen auf der Marktbühne zu sehen und zu hören. Pirons Spiele sind nämlich in dieser Hinsicht keineswegs am schlimmsten, bei ihm lässt sich sogar das Bestreben erkennen, allmählich immer mehr auf derartige Mittel zu verzichten. Bei Lesage nehmen die „lazzi“ im allgemeinen einen weit ausgedehnteren Raum ein und sind sicher nicht feiner als bei unserm Dichter: ich erinnere nur an die „lazzi du pot de chambre“ in „Arlequin Roy de Sérendib“ und „Arlequin-Mahomet“.

Das, was man die Komik der Handlung nennen könnte, ist ebenfalls im allgemeinen mit ziemlich äusserlichen Mitteln erzielt. Wie bei der Gegenüberstellung der Personen ist auch in der Handlung häufig mit Vorteil das Princip des Gegensatzes verwandt, mehrere Male so, dass ein Wechsel in der Lage eintritt ganz nach dem Schema des Chiasmus. Meistens macht es sich der Dichter jedoch leichter: Verwechslungen,

Verkleidungen, Verwandlungen, Zaubereien verschaffen ihm auf eine billige Weise Gelegenheit genug, Scenen von teilweise drastischer Komik zu schaffen, wenn auch der ganze in Bewegung gesetzte Apparat öfter unter einer gewissen Schwerfälligkeit und Gezwungenheit leidet. Die meisten komischen Situationen, die z. T. wirklich meisterhaft herausgearbeitet sind, beruhen darauf, dass die Heuchler und Aufschneider, die ja in Pirons komischen Opern eine so grosse Rolle spielen, entweder ganz unerwartet ad absurdum geführt werden, oder dass sie ihre Behauptungen nur mit der grössten Selbstbeherrschung oder mit unglaublicher Frechheit aufrecht erhalten können. Nicht ohne ein gewisses Geschick und stets mit sorgfältiger Herausarbeitung des komischen Momentes verfährt der Dichter in solchen Scenen, wo es sich um Aufdeckung von Heucheleien und Betrügereien handelt. In den beliebten Zankscenen, die meistens in einer solennen Prügelei gipfeln, legt er im allgemeinen grosses Gewicht auf die allmähliche Steigerung in der Erregtheit der betreffenden Personen: von ausgezeichnet komischer Wirkung ist es häufig, wie sie sich zuerst mit kühler Zurückhaltung gegenüberstehen, mit der Zeit jedoch mehr aus sich herausgehen, sich mehr und mehr erhitzen, bis sie schliesslich in heller Wut auf einander losfahren. Schade nur, dass der Dichter nicht immer konsequent genug dabei verfährt, dass er zuweilen zu früh abbricht, und sich so die besten Effekte entgehen lässt.

Von feinerm Humor kann in diesen Sachen kaum jemals die Rede sein. In Ermangelung dessen sucht Piron häufig in geradezu raffinierter Weise durch eine auf die Spitze getriebene, dabei recht geistlose Obscönität zu wirken. Das geeignetste Mittel ist ihm dabei die thatsächliche, durch ein Wunder bewirkte Geschlechtsverwandlung, oder eine nur scheinbare, durch Verkleidung der betreffenden Personen herbeigeführte. Mit verhältnismässiger Zurückhaltung verwendet er dieses noch im „Claperman“, trotzdem die Situation dort an sich schon recht heikel ist. Mit rückhaltloser cynischer Frechheit ist es ausgenutzt im „Tirésias“, das überhaupt die traurige Berühmtheit, die gemeinste komische Oper jener Zeit zu sein,

mit Recht geniesst. Die Scene, in welcher Tirésie die als Mann verkleidete Cariclée zu verführen sucht, ist in ihrer gesuchten schrankenlosen Unanständigkeit nicht mehr komisch, sondern einfach abstossend, und andere, wo Mopse und Cléantis auftreten, stehen ihr nicht weit nach. Man thäte Piron übrigens Unrecht, wollte man ihn als den ersten bezeichnen, der solche Mittel in der Jahrmarktskomödie angewandt hat. In einem der ersten Stücke von Lesage[1]) finden wir schon genau dasselbe Motiv verarbeitet, allerdings weit zurückhaltender, was jedoch hier z. T. vielleicht der Beschränkung zu danken ist, die sich der Dichter im Ausdruck aufzuerlegen gezwungen war.

Divertissements. Tänze, die selten in die Handlung eingeflochten werden, sind meistens am Schlusse eines Aktes ganz unorganisch angefügt. Bereits in den ersten Jahrmarktsspielen Pirons tritt zu dem Ballet in den sogenannten Divertissements meist noch das „vaudeville final“, das sich in seiner Melodie teilweise dem Rhythmus des Tanzes angeschlossen zu haben scheint, gewöhnlich aber wohl erst nach Beendigung des Tanzes gesungen ist: in „La Rose“ folgen auf das Tanzlied sogar noch zwei eigentliche Vaudevilles. Die Melodien sind z. T. neu, z. B. von Rameau, Labbé und Royer komponiert; nur selten sind die Texte bekannten Singweisen angepasst. Ist die Gesangspartie des Divertissements sehr kurz, wie am Schlusse des ersten Aktes von „L'Endriague“, so kann nach ihr der Tanz noch einmal einsetzen, was zuweilen sogar bei mehrstrophigen Liedern der Fall ist. Die Strophen der Vaudevilles, deren Zahl im ganzen zwischen 3 und 7 schwankt, sind fast stets durch einen Refrain verbunden, der meistens die Grundidee des Stückes wiedergiebt, häufig sogar mit dessen Titel wörtlich übereinstimmt, ganz wie schon bei Lesage. Dieser Zusammenhang mit dem Gedanken des eigentlichen Dramas ist jedoch im allgemeinen nur ein ganz äusserlicher. Zuweilen wird allerdings der Versuch gemacht, eine etwas innigere Verbindung mit der Handlung herzustellen, wie z. B. am Schluss des ersten Aktes von „L'Endriague“, wo eine

[1]) Arlequin-Roy de Sérendib I. 3.

Schar junger Mädchen auftritt, die sich vor dem Jungfrauen fressenden Ungeheuer nicht sicher fühlen und in ihrem Gesange den Gedanken aussprechen, dass sie im Interesse ihrer Sicherheit sich möglichst bald verheiraten wollen. Daran werden dann Betrachtungen ziemlich pikanten Inhaltes angeschlossen. Eine solche Vorliebe für die Darstellung des Anstössigen macht sich auch in den andern Vaudevilles der Divertissements sehr häufig in geradezu lästiger Weise bemerkbar. Es fehlt auch hier nicht an teilweise scharf satirischen Anspielungen auf Zeitverhältnisse; in „Crédit est mort“ und „L'Enrôlement d'Arlequin“ schlägt der Dichter einen fast moralisierenden Ton an, wenn er über die Untreue und Falschheit der Gesellschaft seiner Zeit loszieht:

„Quoique, dans ce siècle plaisant,
L'un de l'autre l'on se défie:
L'un de l'autre on paraît content:
Tout le monde se falsifie.[1])

Neben den vielen, schliesslich etwas eintönig werdenden Betrachtungen über Liebe, Ehe u. dergl. nehmen den grössten Raum in diesen Vaudevilles Bemerkungen über Theaterverhältnisse der Zeit ein. Natürlich sucht man besonders für die Jahrmarktsbühne Interesse, zuweilen sogar Mitleid zu erregen, so, wenn in dem Schlussvaudeville in „L'Antre de Trophonius“ Francisque in kläglichem Tone sein Unglück schildert:

La Troupe en arrivant ici,
N'aime qu'à rire;
Espérant de remplir aussi
Sa tirelire.
Elle a fait des efforts et des vœux superflus
Cruelle destinée!
La Foire est pour nous cette année
L'Antre de Trophonius.

Zuweilen wendet sich die letzte Strophe eines Vaudevilles ganz direkt an das Publikum, empfiehlt ihm die Bühne und

[1]) L'Enrôlement d'Arl. sc. 15.

bittet um Nachsicht für die Mängel des Stückes. Dann aber schlägt man auch wieder eine selbstbewusstere, sogar prahlerische Tonart an, namentlich wenn ein Vergleich mit den feindlichen Bühnen angestellt wird:

Jupiter (à la Foire)[1]: Vos grandes sœurs ont bien tort
De vous mépriser si fort:
Chez Melpomène l'on soupire
Lire, lire, lire.
Et chez Thalie on s'endort:
La Foire seule fait rire.

In andern werden die Rivalinnen noch schärfer angegriffen und wird mit besonderem Spott auf ihren Neid und ihre Ohnmacht der Jahrmarktsbühne gegenüber hingewiesen, namentlich auch gegeisselt, dass sie dem verachteten Unternehmen sogar ins Handwerk zu pfuschen sich nicht gescheut hätten.

Strophen ähnlichen Inhalts werden meist von Arlequin, dem typischen Vertreter des Jahmarktsspieles, gesungen. Der Vortrag der übrigen ist zuweilen für einen ganzen Chor bestimmt, meistens jedoch werden die einzelnen Strophen verteilt unter verschiedene Personen, die nicht immer in dem Stücke selbst eine Rolle gespielt haben, und dann wiederholt der Chor im allgemeinen nur den Refrain. Einmal[2]) hat auch Piron, wie Lesage ziemlich häufig, Vertreter mehrerer Nationalitäten die verschiedenen Abschnitte eines Vaudevilles singen lassen, indem er die Verschiedenheiten im Charakter der betreffenden Völker durch die Darstellung ihres Verhaltens in einem bestimmten, mit Beziehung auf das Stück gewählten Falle zu illustrieren sucht. Meistens fehlen leider genauere Angaben über die Art und Weise, wie der Vortrag der Vaudevilles gedacht war. Vollständig mangelt es an nähern Angaben über den andern Teil des Divertissements, über die Ballets. Sie waren ja auch einzig und allein Sache des Tanzmeisters; der Dichter hatte nur dafür zu sorgen, dass ihr Erscheinen auf der Bühne nicht gar zu unerwartet kam. Um diese Auf-

---

[1]) Mariage de Momus III. 4.

[2]) Faux-Prodige III. 15.

gabe hat sich Piron, wie übrigens auch Molière in seinen Comédies-ballets, nie viel Kopfzerbrechens gemacht; die gezwungene, unbegründete Art, in der er seinen Stücken das Divertissement anfügt, ist häufig einfach lächerlich. Am besten zieht er sich noch aus der Affaire am Schlusse des ersten Aktes von „Le Faux-Prodige“, wo thatsächlich ein Zusammenhang mit der Handlung zu erkennen ist. Arlequin liegt daran, in den Ruf eines grossen Zauberers zu kommen. Er versteckt gleich am Anfang des Stückes die als Elementargeister verkleideten Tänzer, und lässt sie gerade im richtigen Augenblick wie durch Zauber erscheinen, sodass Dom Fernand, den es gerade zu betrügen gilt, von seiner wunderbaren Kraft fest überzeugt wird. Auch hier noch liesse sich das Divertissement ohne grossen Schaden für das ganze Stück abtrennen, aber immerhin fügt es sich auf diese Weise noch einigermassen ungezwungen ein. Man lässt es sich auch noch gefallen, wenn Terpsichore gerade auf der Bühne ist[1]) und die Tänzer herbeiruft. Gezwungener ist es schon, wenn gerade im passenden Augenblick hinter der Scene Musik ertönt, jemand erklärt, da komme das Divertissement, das er bestellt habe, und dann die Sache losgehen kann. Piron war sich dieses Mangels auch völlig bewusst, doch scheint er es nicht für nötig gehalten zu haben, ihn zu beseitigen, da er durch die Überlieferung sanktioniert war. Voller Ironie führt er daher am Ende von „Le Claperman“, das sich ja überhaupt durch einen ganz besonders regellosen Schluss auszeichnet, das Divertissement auf folgende Weise ein: L'Acteur qui a représenté M. Garguille: Il ne manquerait plus, pour faire rire ces Messieurs, qu'à faire venir le Divertissement par nos trappes. — Olivette: Bon, bon, il y faut bien tant de façons! qu'il entre, tout à son aise, par les coulisses. Ces Messieurs sont accoutumés d'en voir d'aussi mal amenés sur tous les Théâtres. (Il y avait quatre ou cinq personnes apostées et répandues dans l'Auditoire, qui crièrent: qu'il entre; et l'Auditoire fit chorus, en battant des mains.)

---

[1]) L'Endriague III. 9.

V.
Parodien und litterarische „Kritik“.

„La parodie ne doit être dépourvue ni de sel, ni d'esprit; il y en a dans quelques-unes, soit anciennes, soit modernes; il n'y en a jamais dans celles de Piron; on ne saurait être un plus insipide parodiste.“[1]) Dieses Urteil Laharpes ist sehr hart, muss jedoch fast in seiner ganzen Schärfe als berechtigt angenommen werden. Von Pirons sämtlichen leichten dramatischen Werken sind unzweifelhaft seine Parodien die bei weitem am tiefsten stehenden. Er hat auch gar kein Hehl daraus gemacht, wie gering er über die Parodie im allgemeinen dachte, dass sie ihm nur als ein wohlfeiles Mittel erschien, um das Publikum anzulocken. Verächtlich nennt er sie „un genre d'écrire très commode pour quiconque veut ménager le temps, l'esprit et l'imagination ... sortes de farces, faisant beaucoup plus de profit aux Comédiens, que d'honneur aux Auteurs“;[2]) „laboratoire[3]) ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles choses.“ Bei einer solchen Auffassung ist es allerdings nicht zu verwundern, dass Piron, dem doch sonst unstreitig der Ruf eines geistreichen Mannes gebührt, in seinen Parodien derartig geist- und witzlose Produkte hat liefern können. Von Kritik des parodierten Originals ist z. B. in „Atis“ keine Spur. Es sind einfach die Handlung und die Charaktere des Vorbildes in unglaublich roher und abstossender Weise vulgarisiert und karrikiert, natürlich wieder mit deutlicher Tendenz zum Obscönen. Eine grosse Rolle spielt dabei die Betrunkenheit des Helden, ganz wie auch schon in Pirons erster Parodie „Colombine-Nitétis“, die sich nur dadurch auszeichnet, dass die vielen Wiedererkennungen, die im Original vorkommen, in ganz ergötzlicher Weise lächerlich gemacht werden. Die

[1]) Laharpe a. a. O. p. 402 f.

[2]) Avertissement zu „Huit Mariannes“.

[3]) Antre de Troph. sc. 2.

Parodie der Oper „Philomèle“ von Roy schliesst sich den beiden genannten würdig an. Die letzte, die noch zu erwähnen wäre, „Les Huit Mariannes“, unterscheidet sich von den übrigen durch eine andere Technik, die Piron als sein geistiges Eigentum bezeichnet, trotzdem Fuzeliers „Quatre Mariannes“, das vorher aufgeführt wurde, in ganz derselben Art aufgebaut ist. Wir haben hier nicht die Parodie eines bestimmten Werkes, sondern es sollen die hauptsächlichsten Bearbeitungen des einen Stoffes vorgeführt und natürlich lächerlich gemacht werden. Der Sultan-Publikum sucht eine neue Frau, und sein erster Eunuch Apollo führt ihm zur Auswahl die verschiedenen Mariannen, die personifizierten Dichtungen, vor. Die Parodie leidet darunter, dass die Darstellungen der einzelnen Stücke ohne jede Feinheit, ohne alle Tiefe und auch ohne die geringste Spur von Takt und Gerechtigkeit sind. Die abstossende Roheit der übrigen Parodien ist vermieden; aber dafür ist das Ganze unerträglich langweilig: das immer unverändert wiederkehrende Motiv, dass eine Marianne vorgeführt und sofort ihrer Hässlichkeit wegen abgewiesen wird, ermüdet auf die Dauer gar zu sehr. Als Entschuldigung für die handgreiflichen Mängel dieses Werkes führt der Dichter wieder an, dass er mit der grössten Eile habe schreiben müssen.

Glücklicher ist Piron im allgemeinen, wenn er nicht einen so grossen Apparat in Bewegung setzt, um seine Lust zur Satire an den Werken seiner Zeitgenossen auszulassen, wenn er sich dabei vielmehr beschränkt auf Anspielungen, kurze Bemerkungen oder doch höchstens einzelne eingestreute, episodische Scenen. Solche litterarische Satire ist von jeher ein wesentlicher Bestandteil der Jahrmarktskomödie gewesen. Sie findet sich schon in Lesages ersten Stücken. Der „Molière de la Foire“ versteht es jedoch besser als unser Dichter, die satirischen Anspielungen dramatisch zu verwerten und mit dem Ganzen organisch zu verbinden. Auch ist er in seinem Spotte gerechter und harmloser, weniger scharf als Piron, dessen beissende Ironie oft wenig stimmen will zu dem heitern Ton des Jahrmarktsspieles. Dessen grösster Fehler ist es je-

doch, dass er sich im allgemeinen zu wenig bemüht, Situationen zu schaffen, in denen die vielen Anspielungen und Besprechungen nicht gar zu deplaciert erscheinen. So lassen die Stellen, die ihnen hauptsächlich gewidmet sind, das Beabsichtigte, Gezwungene noch gar zu deutlich erkennen. Es wird dabei besonders viel mit Personifikationen operiert, personificiert erscheinen das Publikum, die verschiedenen Bühnen, ganze Dichtungsgattungen, einzelne Werke u. s w. Dass man trotz mancher Mängel, die ein solches Verfahren mit sich bringen musste, doch mit diesen Mitteln dramatisch nicht unwirksame Stücke erzielen konnte, zeigt z. B. Lesages „Querelle des Théâtres". Piron versteht es zu wenig, dabei den dramatischen Charakter des Ganzen genügend zu berücksichtigen. Am wirksamsten sind immer seine ganz kurzen, oft sehr treffenden und geistreichen Anspielungen; sobald er ähnliche Zwecke auf breiterer Grundlage erreichen will, schadet er sich meist selbst durch zu ausgedehnte Verwendung der Allegorie.

Ich kann es mir unbedenklich versagen, auf alle einzelnen Angriffe auf Dichter, Schöngeister und Kritiker der Zeit, wie wir sie in Pirons Jahrmarktsspielen finden, näher einzugehen. Sie richten sich zum grossen Teil gegen Männer, deren Namen und Werke heutzutage längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. Hervorgehoben zu werden verdient es höchstens, dass Piron dabei nicht nur gegen seine Gegner zu Felde zog, sondern auch seine Freunde, wie beispielsweise Crébillon, den er später so gern gegen Voltaire ausspielte, nicht verschonte.

Dass die Angriffe häufig genug ungerechtfertigt sind, erklärt sich daraus, dass der einzige Zweck war, das Publikum zu erheitern, und man kann es Piron an sich nicht übel nehmen, wenn er da auch einmal ganz einwandfreie Sachen zur Zielscheibe seines Spottes machte. Zu bedauern ist es jedoch, dass er sich häufig so weit vergisst, einen ganz unwürdigen, rohen Ton anzuschlagen, dass er oft vor den unflätigsten Schimpfereien nicht zurückscheut, dass er auch sonst, wo er im Ausdruck allerdings vorsichtiger ist, nicht selten scharf abfällige, gehässige Bemerkungen ohne Geist und Witz macht, die nur abstossend berühren können. Geradezu pessi-

mistische Züge finden sich oft in seinen satirischen Bemerkungen über die Dichter im allgemeinen, so z B. wenn er, ganz im Gegensatze zu der Zeichnung der in seinen komischen Opern sich findenden Dichtergestalten, den Poeten überwiegendes Interesse am Gelderwerb vorwirft, wenn er behauptet, sie stellten ihre Feder ohne Besinnen in den Dienst dessen, der am besten bezahlte.

Von seinen Angriffen gegen einzelne Dichter möchte ich nur hervorheben die gegen Voltaire, weil sie als Dokumente der ersten Phase eines lange andauernden und in weitern Kreisen Aufmerksamkeit erregenden litterarischen Streites nicht ohne Interesse sind. Sobald Piron auf diesen zu sprechen kommt, in dem er von jeher seinen gefährlichsten Gegner gesehen hat, ist ihm jedes Mittel gerecht, mit dem er seinen Ruhm verkleinern zu können glaubt. Er ist hier sogar noch viel heftiger und gehässiger als später in seinen Epigrammen, in denen er sich doch wahrlich auch nicht gerade gemässigt zeigt. Verständnis für Voltaires Grösse hat Piron nie gehabt; mit um so grösserem Neid betrachtete er den immer wachsenden Ruhm des jüngern Rivalen, dessen Name bereits in aller Munde war, während er selbst noch nichts war, als ein über die Achsel angesehener Jahrmarktsspieldichter. Dazu kam, dass Voltaire, sobald er in der Gesellschaft mit Piron zusammentraf, keinen Anstoss nahm, ihm zu zeigen, wie sehr er sich über ihn erhaben fühlte, und dass er sich meistens garnicht dazu herbeiliess, seine mehr oder weniger versteckten Angriffe zu beachten. Daher denn überall bei Piron hasserfüllte, giftige Anfeindungen gegen den weit überlegenen Gegner. In den Epigrammen hat er es oft verstanden, wirkliche Schwächen an Voltaire zu verspotten; in den Jahrmarktsspielen verfährt er jedoch so ungeschickt, dass er z. B. einmal aus einem im ganzen verfehlten Stück gerade ein paar der besten, ganz einwandfreien Verse heraushebt, um sie herunterzuziehen.[1]) Vielfach thut er Voltaires Werke mit ein paar gehässigen, ungerechtfertigten Bemerkungen ab, legt eine

---

[1]) Arlequin-Deucalion II. 4.

hämische Freude über ihre etwaigen Misserfolge an den Tag oder verkleinert auf alle mögliche Weise ihren Erfolg, wenn er ihn nun einmal nicht leugnen kann. Am meisten Stoff zum Spotte liefert ihm die „Marianne". Dieses Stück war bei seiner ersten Aufführung durchgefallen, z. T. mit deshalb, weil man Anstoss daran genommen hatte, dass die Königin am Schlusse das Gift trank. Auf diesen rein äusserlichen Umstand wird zu verschiedenen Malen angespielt. Aber Piron ist noch kleinlicher. Er kann es sich z. B. nicht versagen, darauf hinzuweisen, dass bei der Aufführung der umgearbeiteten „Marianne", die einen ziemlichen Erfolg erzielte, die Preise der Plätze erniedrigt waren, spielt in gehässiger Weise auf Ereignisse bei der Vorstellung an, beschuldigt den Dichter des Plagiats etc., bringt jedoch nichts Positives gegen die geschmähte Dichtung vor. Sollte, wie es allerdings stark den Anschein hat, auch die Gestalt des Dichters in „Le Caprice"[1]) eine beabsichtigte Satire auf Voltaire sein, so könnte das nur von neuem beweisen, dass Piron jedes Verständnis für den vielseitigen Geist seines Feindes abgeht, und die Anspielung auf die Prügel würde auch nur das oben Gesagte bestätigen.

Doch genug davon. Die gegen Voltaire gerichteten Stellen gehören jedenfalls zu dem Unerfreulichsten in Pirons Jahrmarktsspielen. Auch bei der Erwähnung von andern Dichtern, die er im allgemeinen weniger gehässig behandelt, wirkt es auf die Dauer ermüdend, wie fast alle Erfolge verkleinert, fast alle Misserfolge mit hämischer Freude begrüsst werden, von wirklicher Kritik jedoch gar keine Rede ist. Am günstigsten ist die litterarische Satire verwandt, wo sie nicht persönlich ist, sondern sich gegen gewisse Richtungen oder gegen bestimmte Körperschaften richtet. Sehr gelungen geisselt er die phrasenhafte Ausdrucksweise gewisser schöngeistiger Kreise in der kurzen Definition: „Ce sont des gens, si vous voulez, qui pensent comme tout le monde, mais qui parlent, en récompense, comme on ne parle point."[2]) Auch der Akademie, die

---

[1]) Sc. 11. 12.

[2]) La Rose sc. 12.

er später in seinen Epigrammen so häufig arg mitgenommen hat, versetzt er von Zeit zu Zeit bereits hier einen kleinen Hieb. Auf die Frage der Rosette,[1]) was ein Schöngeist sei, antwortet der Bel-Esprit: „Mallepeste! c'est la plus rare espèce d'homme qu'il y ait. J'ai lu même dans les Relations d'un voyage, en Occident, qu'il y a un royaume là, des plus peuplés, où l'on n'en comptait que quarante . . . . et si encore il y avait dans l'Errata du Livre: quarante, lisez quatre."

Von Trauerspielen wird stets mit der grössten Verachtung gesprochen: „Cela est beau, long et facile."[2]) Die Langweiligkeit, gezwungene Unnatürlichkeit, die bombastische, gespreizte Ausdrucksweise derselben können nicht genug verspottet werden. Auch die Lustspiele kommen im allgemeinen nicht besser weg. Sehr häufig richten sich diese Angriffe weniger gegen die Sache selbst, weniger auch gegen die Verfasser, als vielmehr gegen die Bühnen, auf denen die betreffenden Werke zur Aufführung gelangten. In fortwährender Feindschaft gegen die Comédie Française und das Théâtre Italien hatte sich ja die Jahrmarktsbühne entwickelt. Was Wunder, dass man keine Gelegenheit versäumte, wo man auf ihre Kosten das Publikum belustigen konnte? Dass dabei im allgemeinen eine ernsthafte Kritik nicht beabsichtigt wurde. liegt auf der Hand. Immerhin ist es wenigstens bei Lesage nicht zu verkennen, dass er meistens thatsächliche Mängel verhöhnt und im ganzen sachlich und nicht übertrieben parteiisch ist. Piron fällt auch bei diesen Angriffen nicht selten aus der Rolle, wenn er mit masslos heftigen Ausfällen gegen die feindlichen Theater vorgeht. Auch da, wo er ruhiger bleibt, versucht er es nie, tiefer liegende Schäden aufzudecken, beschränkt sich vielmehr im allgemeinen darauf, die üblichen, schon bei Lesage sich findenden Vorwürfe in etwas ermüdender Eintönigkeit immer wieder von neuem zu erheben. Namentlich ist es ein häufig wiederkehrendes Motiv, dass die Darbietungen

---

[1]) La Rose sc. 12.

[2]) Arlequin-Deucalion II. 4.

der drei grossen Bühnen — auch die Opéra wird nicht verschont — dermassen langweilig sind, dass sie den grössten Teil des Publikums zum Einschlafen bringen. Bei der Comédie Française beschränkt er wohlweislich dieses abfällige Urteil auf die neuern Stücke ihres Repertoires und bemerkt zu wiederholten Malen, dass die Werke der klassischen Zeit das einzige Gute seien, was sie dem Publikum überhaupt zu bieten hätte. Selbst gegen die Schauspieler der feindlichen Bühnen richtet Piron seine Satire, wieder nicht ohne sich Taktlosigkeiten zu schulden kommen zu lassen.[1]) Häufig spottet er über die kleinen Schwächen einzelner Darsteller, wie z. B. über das schlechte Gedächtnis des alten Baron,[2]) oder er macht sich lustig über das stark ausgeprägte Selbstbewusstsein der „Romains“ überhaupt.

Die Jahrmarktsbühne wird natürlich ebenso parteiisch und unwandelbar gelobt, wie die andern Bühnen heruntergerissen werden. Die komische Oper wird einmal sogar die zehnte Muse genannt,[3]) „fille de Bacchus et de Vénus. Elle tient de son père pour le feu, et de sa mère pour les grâces.“ Ähnlichen phrasenhaften Lobsprüchen auf die Jahrmarktskomödien begegnet man bei Piron auf Schritt und Tritt. Ausser ihrer Heiterkeit und Beweglichkeit hebt er besonders hervor, dass sie, im Gegensatz zu dem Repertoire der grossen Bühnen, durch und durch natürlich sei, verwechselt jedoch anscheinend in den Beispielen, die er zum Beweis dieser Behauptungen einmal anführt, gefühllose, cynische Roheit mit Natürlichkeit.[4]) Kein Dichter brauche sich zu schämen, der Jahrmarktsbühne seine Thätigkeit zu widmen; hier könne er

---

[1]) Als eine solche muss man es doch bezeichnen, wenn er Caprice (sc. 7) dem Verschwender den Rat geben lässt, eine Liebschaft mit einer Schauspielerin anzuknüpfen, da diese sein Vermögen am schnellsten ruinieren würde, und in diesem Zusammenhange auf zwei bestimmte, Mlle. Antier von der Oper und Mlle. Lecouvreur von der Comédie deutlich anspielt.

[2]) L'Endriague II. 3.

[3]) Mariage de Momus III. 3.

[4]) Le Caprice sc. 13.

sich ebenso gut Ruhm erwerben wie an den grossen Theatern; denn[1]) „la gloire est partout où l'on fait bien, et n'est nulle part où l'on fait mal.“ Dass dieses Lob der Jahrmarktsbühne vom Dichter ebenso wenig ernst gemeint war wie die tadelnde Besprechung der andern Theater, beweisen zur Genüge einige abfällige Äusserungen gegen die Markttheater, die der Dichter sonst gethan hat, ebenso wie der Umstand, dass er unbedenklich auch auf den geschmähten Bühnen seine Stücke aufführen liess. Mehr von Herzen kamen ihm, der eine starke Anlage zum Neid sicher nicht verleugnen kann, die Ausfälle gegen Lesage und seine Mitarbeiter. Die geschmacklosesten Wortwitze scheut er nicht, wenn es gilt, sie zu verspotten. Ein Beispiel mag genügen: „Pourquoi le fou,“ so lässt er Polichinelle sagen,[2]) „de temps en temps, ne dirait-il pas de bonnes choses, puisque le Sage, de temps en temps, en dit de si mauvaises?“ Ebenso wie Voltaire hat auch Lesage ihm nie den Gefallen gethan, seine Angriffe ganz ernst zu nehmen. Er rächt sich durch vereinzelte, verächtliche Bemerkungen und vor allem dadurch, dass er ihn in seinem „Théâtre de la Foire“ nicht annähernd so berücksichtigte, wie er es wohl verdient hätte.

Wie die vielen litterarisch-kritischen Bemerkungen und die häufigen satirischen Anspielungen auf Dichtungen so gut auf der Bühne haben wirken können, das zu verstehen, fällt einem heutzutage schwer. Dazu muss man sich in die Zeit versetzen, ihre Neigung zur Persiflage berücksichtigen und das Aktuelle der Anspielungen, das immer einen grossen Reiz für die Zeitgenossen hatte.

---

[1]) Tirésias. Prol.

[2]) Arlequin-Deucalion III. 4.

VI.
Anspielungen auf sociale Verhältnisse.

Von weit grösserem Interesse als diese litterarische „Kritik“ ist im allgemeinen heute noch die Beurteilung der socialen Zustände jener Zeit und die ganze Art, wie sie sich in Pirons Jahrmarktsspielen wiederspiegeln. Man darf bei Betrachtung dieser Dinge nie das Niveau, auf dem die damalige Jahrmarktskomödie stand, ausser Acht lassen; stets muss man bedenken, dass sie für eine getreue Sittenschilderung keineswegs reif war. In einer so unentwickelten Dichtungsgattung, die doch im ganzen nur mit sehr rohen Mitteln operierte, darf man selbstverständlich kein feines Gemälde der Gesellschaft jener Zeit erwarten, sondern muss darauf gefasst sein, im allgemeinen nur eine ziemlich plumpe Karrikatur zu finden, die in ihren Grundzügen allerdings treffender ist, als man auf den ersten Blick vermutet. Auffallend ist bei Piron in dieser Hinsicht die stark ausgeprägte moralisierende Tendenz, die so wenig stimmen will zu dem ganzen übermütig heitern Ton der Jahrmarktskomödie. Lesage versteht es da bedeutend besser, die Einheitlichkeit der Stimmung in seinen Stücken zu bewahren, er „fait la peinture des vices; il n'en fait pas la satire. Il a pris le parti de tourner tout en plaisanterie: comme Arlequin, il s'égaie où d'autres pourraient s'indigner, et son ironie est toujours de bonne humeur.“[1]) Ganz anders bei Piron. Er ereifert sich häufig, gerät geradezu in helle Entrüstung und schlägt dann einen Ton an, wie man ihn sich bitterer, sarkastischer kaum denken kann — ich erinnere nur an das Gespräch der beiden Priester in „Le Mariage de Momus“[2]) —, allerdings nicht ohne sehr häufig in eine äusserst leichtfertige, frivole Tonart zu verfallen. Man kann zuweilen vermeinen, die schwärzesten Gedanken eines überzeugten Pessimisten zu hören, was um

---

[1]) Barberet: a. a. O. p. 100.

[2]) II. sc. 1.

so seltsamer berühren muss bei einem Manne, dessen „gaieté“ seine Bewunderer nicht genug rühmen können, und der auch in seinen Jahrmarktsspielen Beweise seiner übermütigen Laune genug giebt. Bitter wird er namentlich, sobald er auf die Heuchelei, die Verstellung und Unwahrheit der Menschen zu sprechen kommt, so, wenn er die Veritas allen Versuchen Jupiters, sie mit Menschen in Berührung zu bringen, ausweichen lässt, denn:

A l'Homme autrefois croyant plaire,
Je ne causai que de l'ennui.
Il fallait tout voir et me taire:
Il est pire encore aujourd'hui,
Et je ne suis pas moins sincère,
Je ne suis pas faite pour lui;“[1])

oder wenn er Arlequin von den Heuchlern vor der Flut sagen lässt[2]): „Les uns nous en menaçaient de la part des Dieux offensés; les autres nous chantaient les mœurs innocentes des premiers temps: et tous accumulaient les crimes, et grossissaient l'orage.“ Seltener bringt er seine von gesundem Menschenverstande zeugenden, aber wenig tiefen und originalen Gedanken über Fehler und Schäden des Menschengeschlechtes mehr in rein sentenziöser Form zum Ausdruck, z. B.[3]): „Tels sont les Mortels insensés! ils encensent plus volontiers la Divinité qu'ils craignent, que celle qui les aime.“

Von derber, fast brutaler Offenheit ist der Ausdruck in der letzten Scene des „Arlequin-Deucalion“, wo Arlequin die eben erst aus den Steinen entstandenen Männer begrüsst. Zu dem Ackerbauer sagt er: „Tu es mon aîné, toi, et le premier de tous ces Drôles-là, comme le plus nécessaire à leur vie. Laboure; en profitant de ta peine, ils te mépriseront: moque-toi d'eux; sue, vis, vis en paix: vis et meurs dans l'innocence. Tu auras toujours cette innocence et cette tranquillité plus qu'eux,“ und zu dem zweiten, dem Handwerker: „Serviteur à

[1]) Chimères I. 1.
[2]) Arl.-Deuc. III. 6.
[3]) L'Endriague I. 2.

M. l'Artisan. Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire: tu ne seras qu'utile. Vivant dans les villes, tu seras plus près de la corruption: ne t'y laisses pas aller: travaille en conscience, et vend de même, tu seras heureux.“ Scharf werden seine Worte jedoch, als er sich an den frech dastehenden Krieger, der hier zugleich Vertreter des Adels ist, wendet: „Chapeau bas, devant ton père, quand tes deux aînés sont dans leur devoir. Ne croit-il pas avoir été formé d'une pierre plus précieuse que les autres? Mon gentilhomme, un peu de modestie! Tout ton talent sera de savoir tuer, pour tuer ceux qui voudront tuer tes frères, et les troubler dans leurs respectables professions.“ Namentlich zu letzterem wären noch die folgenden Auslassungen Arlequins zu vergleichen: „Ma suprématie aura soin de les égaliser: les cadets seront frères de leurs aînés, et, l'inégalité détruite, je réponds du bon ordre et de la félicité universelle.“ Ich kann da doch Sainte-Beuve nicht ganz beistimmen, der in alle diesem nichts sehen will als „de la gaieté gauloise, narquoise, des hardiesses comme du temps du bon roi Louis XII. et non des révoltes comme au lendemain de J. J. Rousseau.“[1]) Eine solche Auffassung verbietet m. E. doch schon der bitter ernste Ton der ganzen Stelle. Man ist freilich von vornherein nicht gerade geneigt, in einem Jahrmarktsspiele etwas ernst zu nehmen, und noch weniger erwartet man in einem von Piron, in dem man sehr mit Recht doch höchstens einen geistreichen Spötter, nicht aber einen Philosophen zu sehen gewohnt ist, Gedanken aussprechen zu hören, die man in den Werken eines Rousseau wieder findet, oder die etwa 70 Jahre später von so weltbewegender Gewalt werden sollten. Aber es lässt sich doch nun einmal nicht leugnen, dass solche Gedanken hier ausgesprochen sind. Ganz wird man es allerdings so nicht vermeiden können, in gewissem Sinne in Piron einen Vorläufer Rousseaus und der Theoretiker der Revolution zu sehen, wenn man auch seinen hierher gehörigen Auslassungen nicht eine

---

[1]) In der Ausgabe Pirons von Jules Troubat p. 15.

solche Wichtigkeit beimessen kann, wie es z. B. Laharpe thut. Er steht auch auf dem Gebiete des leichten Dramas keineswegs vereinzelt da: schon bei Lesage zeigen sich, wenn auch nicht in solcher Deutlichkeit, ganz ähnliche Gedanken, und von La Devretière, dem Verfasser des „Arlequin sauvage" (1721) hat man sogar behauptet, er habe „si bien deviné Rousseau et Diderot qu'on serait tenté de voir en lui un précurseur."[1]) Es müssen diese Ideen schon damals, während der zügellosen, sittenverderbten Zeit der Regentschaft, gleichsam in der Luft gelegen haben, nur dass noch die Männer fehlten, die sie philosophisch begründen und ihnen den begeisterten, überzeugten, hinreissenden Ausdruck verleihen konnten, wie es später Rousseau und die Männer der grossen Revolution gethan haben.

Es ist auch sonst in Pirons Jahrmarktsspielen eine Tendenz gegen die staatliche Autorität, gegen die regierenden Klassen, besonders gegen den Adel nicht zu verkennen — nicht selten wird man an La Bruyère erinnert. Wenn auch der Ausdruck nie wieder so scharf und ernst wird, so klingt doch in dem Gelächter, das der Dichter über die bevorzugten Gesellschaftskreise anstimmt, von Zeit zu Zeit noch ein Ton des bittern Sarkasmus mit. Man höre nur die Betrachtungen Arlequins über ein gefundenes Adelsbuch: .... „Voilà une lecture bien de saison, bien curieuse et bien amusante pour ma femme et pour moi! Laissons-la toutefois à nos neveux. Si les dieux nous en donnent, et qu'ils soient aussi sages que leurs prédécesseurs le furent peu, que penseront-ils d'une génération de la même espèce qui se sera coupé, et dont le demi-quart d'une aura dit au reste: retirez-vous, insectes, vous ne nous ressemblez point; vous et nous, sommes deux. Cela les fera rire."[2]) Der Adel ist ihm auch die Klasse, die moralisch am tiefsten steht, und die auch die untern, von der allgemeinen Sittenverderbnis noch nicht angefressenen Stände allmählich inficiert. Die Bäuerin Perrette glaubt sich deshalb

---

[1]) L. Fontaine: „Le Théâtre et la philosophie au dix-huitième siècle". Versailles 1878. cf. Font.

[2]) Arl.-Deuc. III. 3.

nicht auf die Treue ihres Mannes verlassen zu dürfen, weil „il a été du temps domestique dans le Châtiau. Les valets, vois-tu, fréquentont leux maîtres, ça les gâte bien.“[1]) Als ein Ausdruck des Gedankens der allgemeinen Gleichheit ist es im Grunde genommen auch anzusehen, wenn das eitle, übertriebene Standesbewusstsein auch innerhalb des Bürgerstandes lächerlich gemacht wird, doch tritt hierbei schon wieder mehr der Humor in seine Rechte ein im Gegensatz zu der leidenschaftlichen, tendenziösen Beurteilung des Adels. Wenn auch die Sittenverderbnis in den andern Gesellschaftsklassen beleuchtet wird, so wird sie grösstenteils dargestellt als die Wirkung der allgemeinen Habsucht und der übertriebenen Wertschätzung des Besitzes. Vor dem Reichtum beugt sich alles.

Le plus sage de cette engeance
Serait plutôt agenouillé
Devant un sot dans l'opulence,
Que devant un Dieu dépouillé.[2])

Der Reiche kann ungestraft mit der grössten Rücksichtslosigkeit alles unter die Füsse treten. „Je déprimerai,“ so meint der reich gewordene Arlequin,[3]) „tout ce qu'on admirera, je serai affirmatif, dur, capricieux, sûr, avec ces mauvaises qualités d'être aussi recherché que j'étais fui dans mon indigence.“ Das schlimmste ist, dass dieser übermächtige Einfluss des Geldes sich auch geltend macht in der Verwaltung des Staates, dessen Beamten fast alle bestechlich sind, und noch mehr in der Rechtspflege. Recht bekommt immer derjenige, der am besten bezahlt, ein gerechter, unbestechlicher Richter oder Anwalt ist für die Jahrmarktskomödie geradezu ein Unding; unter den sehr seltenen, fast nirgends zu findenden Dingen, die Arlequin aufzählt, ist gleich die erste, „une plume de Notaire qui n'ait jamais fait de tort à personne;“[4]) der Name procureur ist gleichbedeutend mit Dieb. Doch nicht nur das

---

[1]) Claperman II. 3.
[2]) Mariage de Momus II. 2.
[3]) Antre de Tr. sc. 1.
[4]) Fâch. Veuv. III. 1.

Geld ist es, was die Rechtsprechung so ungünstig beeinflussen kann. Einschneidender ist fast noch der Einfluss des weiblichen Geschlechtes. Wie eine Satire auf die ganze französische Gesellschaft des „ancien régime" klingen die Worte des in ein Mädchen verwandelten Tirésias:[1]) „C'est nous qui faisons parler les Juges, agir les Puissances, et tout remuer. Les hommes sont, comme les Marionnettes, personnages muets et immobiles, jusqu'à ce que notre sexe, caché derrière la toile, comme le maître Tabarin, les fasse aller, venir, agir en tout, à sa fantaisie."

Geradezu abstossend frivol wird Piron, sobald er auf das Verhältnis von Weib und Mann in der Ehe zu sprechen kommt, wobei man zu seiner Entschuldigung allerdings berücksichtigen muss, dass es sich hier um eine in der Litteratur Frankreichs seit langer Zeit traditionell gewordene Auffassung handelt. Eine glückliche Ehe ist in einem Jahrmarktsspiele ein Unding,[2]) wie es ganz unumwunden ausgesprochen ist in dem Gespräch zwischen Caprice und Natur.[3])

Caprice: L'hymen est donc un état bien fâcheux?

Nature: Plus qu'on ne peut penser. Sans le secours du divorce, ou l'espoir du veuvage, il ferait tourner la tête à bien des gens.

Die innigste Liebe wird durch die Ehe sehr bald in Gleichgültigkeit und Abneigung umgewandelt; kein Wunder, dass die Ehegatten mit Sehnsucht einer auf des andern Tod warten, der für sie nur noch die Erlösung von einem lästigen Zwange bedeuten kann.

Y-avance, y-avance, y-avance,
Délivre-moi de ta présence."

Dies seien, so meint die Natur,[4]) die natürlichsten Worte einer Frau beim Anblick ihres sterbenden Gatten. Dass bei solchen Umständen von der Wahrung der ehelichen Treue nicht mehr die Rede sein kann, ist selbstverständlich; der

[1]) Tirésias III. 7.
[2]) Cf. Lesages „Tableau du Mariage".
[3]) Le Caprice sc. 14.
[4]) Caprice sc. 13.

Mann hält sich Maîtressen, die Frau hat ihren Geliebten. Auf die schmutzigsten Verhältnisse wird mit scherzendem Tone angespielt. Der betrogene Ehemann thut am besten, sich stillschweigend in seine Lage hineinzufinden und die reichen Liebhaber seiner Frau auszubeuten. Denn reich müssen diese Geliebten im allgemeinen sein; ihr Reichtum ist es ja gerade, der ihnen die Weiber unterthänig macht. Die Sucht des weiblichen Geschlechts nach Geld und Gut ist es ja auch, was viele Ehen von vornherein verfehlt erscheinen lässt; denn die Mädchen heiraten einen Mann nicht, weil sie ihn lieben, sondern weil er reich ist — ob er dabei alt ist und hässlich wie die Nacht, das ist ihnen ganz Nebensache. Man sieht, die Frivolität ist auf die Spitze getrieben bei der Beurteilung dieser Verhältnisse. Dem Dichter ist dabei nichts heilig: Liebe, Treue, Ehre, alles Chimäre, Mann und Frau, Eltern und Kinder, Schwestern und Brüder leben häufig in Abneigung und offener Feindschaft — von einem glücklichen Familienleben ist nirgends die Rede. Man muss stets bedenken, dass es die Gesellschaft zur Zeit der Regentschaft ist, die Piron dabei vor Augen gestanden hat — bezeichnend ist, dass es häufig und nachdrücklich als das traurige Vorrecht der höheren Stände hingestellt wird, des Familienglücks entbehren zu müssen, so, wenn der Wirt Mopse erklärt:[1]) „Après tout, je ne somme pas de qualité, ni assez riches, pour bian vivre mal ensemble.“ Dem Satiriker wird man bei derartigen Darstellungen sehr viel zu Gute rechnen müssen; aber es lässt sich doch nicht verkennen, dass manche Auslassungen absichtlich nur deshalb in so schroffer Form gehalten sind, weil sie durch ihre cynische Frivolität wirken sollten.

Mehr heitere Laune, mehr wirklichen Humor entwickelt er, wenn er sich gegen gewisse Berufsgattungen wendet, wie beispielsweise die Ärzte. Diese werden dargestellt als gänzlich unwissend. „Quï vous dit,“ so sagt der Arzt mit dem bezeichnenden Namen Massacre, „qu'il faille étudier pour être Médecin? Tout le latin d'un Médecin doit être seulement

---

[1]) Tirésias III. 1.

dans son nom. Arlequin, Arlequinus, Longueval, Longavallès, la Forest, cela se trouve dans le Dictionnaire.“[1]) Dass ein Arzt von wirklicher Heilkunde keine Ahnung hat, versteht sich nach Molière auf der Bühne fast von selbst. Seine Bemühungen um das Leben eines Kranken sind nicht nur stets zwecklos, sondern haben meistens sogar den entgegengesetzten Erfolg. Wenn daher jemand einem Kranken den Tod wünscht, so kann er nichts Besseres thun als einen Arzt zu holen; Arlequin, der seiner alten Frau möglichst bald entledigt zu werden wünscht, schickt ihr der grösseren Sicherheit wegen sogar gleich zwei.[2]) Im ganzen haben wir hier dieselben Vorwürfe, die schon Molière den Ärzten macht, nur dass dieser seiner Satire Leben verleiht, indem er lebensvolle Figuren, mit packender Komik gezeichnete Typen des verspotteten Standes auf die Bühne bringt, während Piron sich auf kurze Anspielungen und gelegentliche Schilderungen beschränkt. Interessanter ist eigentlich nur die eine Stelle,[3]) wo dem Arzt, wie ihn Molière schildert, der gewandte, geschniegelte und gebügelte Modearzt des 18. Jahrhunderts entgegen gestellt wird. „C'est un homme en carosse, agréable, bien mis, qui monte un degré légèrement, touche le bras d'une Dame avec grâce, dit cinq ou six tant mieux et deux ou trois bons mots, descend, remonte en carosse . . . .“ Was seine medizinischen Kenntnisse angeht, so unterscheidet er sich von dem Arzt Molières in nichts. Sie beschränken sich darauf, dass er zu fragen versteht: „Dormez-vous? Mangez-vous? Allez-vous? Faites-vous la joie? Et puis le clisterium donare, purgare, seignare: Voilà ta pistole gagnée.“

Neben den Ärzten sind es namentlich die Abbés, die von Piron reichlich mit satirischen Bemerkungen bedacht werden, ohne dass jedoch, und hier wohl mit gutem Grunde, Vertreter dieser Klasse auf die Bühne gebracht werden. Die beste Schilderung des galanten, schöngeistigen Abbés findet sich

[1]) L'Enrôlement d'Arl. sc. 6. In den beiden letzten Namen Anspielungen auf den damaligen Pariser Henker und den Arzt Sylva.

[2]) Fâch. Veuv. I. 7.

[3]) L'Enrôlement sc. 6.

wohl im Gespräche zwischen Caprice und dem jungen Mädchen:[1])

La jeune Fille: On ne peut rien de plus galant
Il est toujours mis proprement:
Le caprice: Dondaine, dondaine;
Cela sent bien l'onguent
Miton, Mitaine.
Aussi peut-être a-t-il en récompense,
Mince corpulence,
L'esprit hérissé,
Et l'air un peu pincé.
Pour tout maintien, la main sur la calotte,
Et de-là, sans faute,
Pendu à l'ourlet
De son petit collet.

Ein recht verächtlicher Ton klingt durch, wenn er sie durch und durch weibisch nennt, weibisch nicht nur in ihrem ganzen Wesen, sondern auch in ihrem Handeln, in ihrer Beschäftigung und ihren Vorrechten. Wie bei einer schönen Frau bestehe ihre ganze Thätigkeit nur in:

Savoir se rengorger
Et ne songer qu'à plaire;
Dormir, boire et manger,
Jouer, médire et faire
L'amour,
La nuit et le jour.[2])

Namentlich stecken sie fortwährend in Liebeleien, und darin sind sie die gefährlichsten Nebenbuhler, der Ehemänner schlimmste Feinde. So hat z. B. Arlequin[3]) versucht, dem betrogenen Manne die Zweifel an der Treue seiner Frau auszureden; kaum hat er aber gehört, dass der Verdacht sich auf einen Abbé lenkt, als er sofort von seinen Bemühungen ablässt; denn nun ist er felsenfest überzeugt, dass die Skrupel des Klagenden begründet sind.

[1]) Caprice sc. 9.
[2]) L'Enrôlement sc. 11.
[3]) Chimères II. 6.

So haben wir auch hierbei wieder hauptsächlich Anspielungen auf unsittliche Verhältnisse rein geschlechtlicher Art. Es ist bei Piron überhaupt die Tendenz nicht zu verkennen, sobald er — meist nur ganz flüchtig — zu sprechen kommt auf Staatsverwaltung, Rechtspflege, Familienleben, oder über irgend welche Stände satirische Bemerkungen macht, dann möglichst gewagte Situationen anzudeuten, auf Zustände von der schmutzigsten Gemeinheit anzuspielen. Eigentliche Sittenstücke hat er nicht geschrieben, trotzdem dieses Genre auf der Jahrmarktsbühne schon vor ihm nicht unbeliebt war. Ein Bild von der Gesellschaft jener Zeit können die oben besprochenen kurzen Auslassungen natürlich nicht geben, sie sind einmal an sich zu dürftig, sind dann aber auch zum grossen Teil viel zu allgemein gehalten, garnicht auf bestimmte Zustände zugeschnitten. Wertvoller sind in dieser Hinsicht die Charaktere namentlich der episodischen Figuren in seinen Stücken, welche sicherlich z. T. mit ziemlicher Treue dem Leben abgelauscht sind.

VII.
Personen.

Ehe ich mich zu der Betrachtung dieser Personen wende, in denen man mehr oder weniger getreue Typen aus der Gesellschaft jener Zeit sehen kann, muss ich mit einigen Worten auf die Figuren zu sprechen kommen, die in den Jahrmarktsspielen jener Periode noch eine so hervorragende Bedeutung haben, auf die Vertreter der traditionellen Rollen Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzétin und Doktor. Auf deren Vorgeschichte brauche ich nicht näher einzugehen; ich kann da verweisen auf die ziemlich eingehende Darstellung in dem

zitierten Werke Barberets.[1]) Ich kann es mir aus demselben Grunde auch versagen, eine Beschreibung ihrer Masken und ihrer ganzen äusseren Ausstattung zu geben, beschränke mich vielmehr vollständig darauf, darzustellen, wie diese traditionellen Rollen in Pirons Jahrmarktsspielen verwandt sind.

Von denen, die noch im alten italienischen Theater zu Paris verwertet wurden, hatte die Jahrmarktsbühne, abgesehen von Scapin, nur fünf übernommen. Von grösserer Bedeutung ist bei Piron eigentlich nur noch der Harlekin, für den er in der ersten Zeit einen hervorragenden Darsteller zur Verfügung hatte in der Person Francisques. Eine durchgreifende Verschiedenheit in der Behandlung dieser Figur von Lesage liegt darin, dass der Arlequin bei Piron, und zwar nicht nur im ersten Stücke, wo der Grund auf der Hand liegt, als hervorstechendes Merkmal eine grosse Zungenfertigkeit, eine fast verblüffende Geschwätzigkeit zeigt und damit seine Herkunft von dem Arlicchino der commedia dell'arte wieder deutlicher an den Tag legt, als es der Fall ist bei dem Reformator der Jahrmarktsbühne. Ein wie grosses Gebiet er für sich beanspruchen kann, zeigt folgende Stelle:[2])

La Foire (zu Arlequin): Quels talens avez-vous pour briller sur un théâtre? — Arlequin: J'ai tout. — La Foire: Mais qu'êtes-vous ordinairement dans une Pièce? — Arlequin: Je suis tout. — La Foire: Mais encore, dites-moi, quels rôles y faites-vous? — Arlequin: Je fais tout.

Diese Worte scheinen auch praktisch bethätigt zu sein, wenn Arlequin in allen möglichen Rollen auftritt, wenn im „Tirésias“ z. B. die Titelrolle von ihm dargestellt wird. Man darf jedoch nicht übersehen, dass seine eigentliche Harlekinnatur dabei recht in den Hintergrund tritt. Tirésias wird allerdings von einem Schauspieler in der Maske Arlequins gespielt, ein Arlequin ist Tirésias aber darum noch lange nicht. Wenn nicht die Pritsche in seinen Händen mehrere Male in Thätigkeit versetzt würde, so könnte der Leser heutzutage nur noch

[1]) p. 129—165.
[2]) Atis. prol. 4.

aus einer Fussnote ersehen, dass überhaupt ein Arlequin in dem Stücke eine Rolle spielt. Von den wesentlichen Charakterzügen des Harlekins ist in der Person des Tirésias keine Spur zu finden, Stücke dieser Art sind also von vornherein auszuschliessen, wenn es darauf ankommt, den eigentlichen Arlequin kennen zu lernen. Wo er als solcher auftritt, ist es meistens schon in Bedientenrollen, die allerdings meist ganz im Vordergrund des Interesses stehen. Er wird aber keineswegs zum Typus eines Bedienten. In der Fülle von Verwandlungen, denen sich seine Figur von jeher mit besonderer Leichtigkeit gefügt hat, bewahrt er stets seine Individualität. Welches sind nun aber jene wesentlichen Charakterzüge? Die kürzeste, aber ganz treffende, Charakteristik giebt in einem Stücke Lesages[1]) Arlequins Freund Scaramouche:

Cher Arlequin, poltron, gourmand
Et fripon très célèbre.

Namentlich die Feigheit ist eine Chraktereigenschaft, die er nie verleugnen kann. Dabei liebt er es jedoch zuweilen, mit seinem Mute zu prahlen, sich als den tollkühnsten, verwegensten Menschen hinzustellen, selbst wenn er kurz vorher untrügliche Beweise seiner Feigheit gegeben hat. Dann wieder macht er sich gar keine Mühe, seine Mutlosigkeit zu verbergen. Ich führe hier eine Scene an, die auch sonst charakteristisch ist für die Auffassung Arlequins.[2]) La Ramée versucht, seinen Neffen Arlequin für den Kriegerberuf zu gewinnen.

La Ramée: Veux-tu servir le Roi?
Arlequin: Oui-dà. Est-ce qu'il lui manque un laquais?
La Ramée: L'animal!
Mon cheval et lui feraient la paire.
Lorsque l'on te dit cela
C'est qu'on veut te mener à la guerre.
Arlequin: Et quel pays est-ce là?
La Ramée: Tu n'as qu'à faire avec moi la campagne,
Et lon lan la

[1]) Arlequin défenseur d'Homère sc. 6.
[2]) L'Enrôlement sc. 8.

Et tu verras
Comme tu riras;
C'est un pays de Cocagne.
Arlequin: On se divertit bien à la guerre?
La Ramée: Les plaisirs, en foule,
Marchent avec nous;
Tant que l'argent roule,
Nous faisons les fous.
S'il manque, le Grivois
Fait flèche de tout bois,
Et va, plumant la poule,
Chez le Villageois.

Arlequin: Il me semble qu'il y a bien du remuement dans tout cela; et je tiens un peu de la marmotte en vie, moi, j'aime le repos. — La Ramée: Du repos? Nous en avons tout notre saoul, quand on nous met en quartier. — Arlequin, effrayé: En quartier! fi, au Diable! je ne veux pas qu'on me mette en quartier, moi. — La Ramée: En quartier d'hiver, innocent. Là, quand on nous plante dans un bon village, où tout abonde. — Arlequin: Ah! bon cela.

La Ramée, gaiement: L'on y prend du bon temps,
On joue, on fainéante.
Arlequin: Oh, je suis de vos gens . . . .
Et point de tirelire lire
Et point de toureloure loure
Et point d'amour?
La Ramée: Pardonnez-moi; en prend qui veut . . . .
Arlequin: Mardi, mon oncle la Ramée, vous me mettez le cœur au ventre. Je suis brave garçon.
Puis qu'on a toujours le verre
Et quelque fillette en main,
Je veux aller à la guerre, guerre, guerre.
Vive la guerre! à la guerre dès demain.

Mais c'est à condition que je serais en quartier d'hiver, le printemps, l'Été, l'Automne, et les trois mois suivans. La Ramée: Oh, mais, il faudra bien partir à l'ordre. — Arlequin: Comment, à l'ordre? quel ordre? La Ramée: A l'ordre du

Roi, qui nous mandera de partir. — Arlequin: Oh, je ne crains point qu'il me le mande, à moi; nous ne sommes point en commerce de lettres; il ne sait pas seulement si je suis au monde. Als ihm dann sein Onkel mit Begeisterung vom Krieg erzählt, von den Gefahren, denen man da begegnet, aber auch von dem Ruhme, den man da erwerben kann, da erklärt er ganz entsetzt: „Votre neveu n'est pas glorieux, mon oncle, votre neveu n'est pas glorieux." Für etwas Höheres hat er überhaupt keinen Sinn, namentlich wenn er dabei sein kostbares Leben aufs Spiel setzen müsste. Er liebt seine Ruhe, von Anstrengungen und Aufregungen hält er sich möglichst fern; ein bequemes Leben des Nichtsthuns ist sein Ideal. Ungestört muss er seinen niedrigen Instinkten leben können. Namentlich zieht ihn das schöne Geschlecht mächtig an. Dass er einer wirklichen, tiefen Liebe nicht fähig ist, versteht sich im allgemeinen von selbst. Im Grunde genommen ist es ihm meistenteils nur um den geschlechtlichen Genuss zu thun, was er für gewöhnlich auch garnicht verheimlicht. Es kann deshalb auch nicht auffallen, dass er als verheirateter Mann an eine Heilighaltung der Ehe garnicht denkt, z. B. gar kein Besinnen trägt, die ihm angebotene Hand der Olivette anzunehmen, trotzdem seine Frau Perrette noch lebt. Und als jene sein Geheimnis entdeckt und ihn, als er ihr seine Frau gezeigt hat, entrüstet fragt: „Comment, scélérat! tu en voulais avoir deux!" da antwortet er ganz kaltblütig: „Deux! parbleu, trente, s'il ne tenait qu'à moi!"[1]) Anderwärts[2]) betrachtet er skrupellos die Ehe nur als ein Mittel, sich zu bereichern, sucht dann den Tod seines Weibes auf alle mögliche Weise zu beschleunigen, um möglichst bald eine andere heiraten zu können. Um die Treue seiner Frau macht er sich im allgemeinen keine grossen Bedenken, er betrachtet es sogar deshalb als einen Vorteil, eine schöne Frau sein eigen nennen zu können, weil sie viele reiche Liebhaber anziehen würde und er von deren Geschenken ein bequemes Leben führen könne. Nur einmal ist er wirklich eifer-

[1]) Claperman II. 15.

[2]) Fâch. Veuv.

süchtig und in seiner Eifersucht sogar tief unglücklich. Charakteristisch für ihn ist da das Mittel, das er gegen seinen Liebeskummer anwenden will:[1])

Au mal qui me possède,
J'aurai le soin
D'appliquer un remède
Qui n'est pas loin.
Au premier cabaret l'on a
De bon Quinquina
Pour ces fièvres-là . . .

Gutes und vieles Essen und Trinken ist für ihn die Hauptsache im Leben. Mit grosser Vorliebe wird er dargestellt, wie er gierig ist und ein Glas nach dem andern herunter stürzt. Nur zeitweilig kann er die Lust am Essen und Trinken über eine Liebelei vergessen; seine erregte Phantasie spiegelt ihm häufig nichts als leckere Esswaren und Getränke in grossen Mengen vor. Als ihm die Wahrheit gesagt hat, er befinde sich in den „Espaces imaginaires", da erinnert er sich sofort:[2])
Ah, ah! je m'oriente! oui, les Espaces imaginaires! oui, c'est ici que la soif et la faim m'ont fait faire de si beaux voyages. Jarni! que j'y voyais de belles choses, avant que d'être amoureux!
Als er in einen Esel verwandelt ist, da ist sein grösster Kummer, dass er trotz der vielen Arbeit, die ihm an sich ein Greuel ist, nur ein paar Mal täglich etwas zu essen bekommt, und dann auch nur:

Des chardons et de la paille.
Le joli ragoût, ma foi!
Pour un gourmand tel que moi!
La grande misère,
Mon plus grand chagrin,
Quand le chaud m'altère,
C'est qu'au lieu de vin
Je bois de l'eau de rivière . . .

---

1) Chimères I. 3.
2) Chimères I. 3.

In seinen Klagen bei dieser Gelegenheit[1]) zeigt er sich auch noch von einer andern Seite:

J'ai maudit cent fois la carogne
Qui m'a fait un vilain baudet;
Moi, qui fus si beau, si bien fait!
Regarde la besogne.
De moi, que pouvais-tu pis faire?
Conçois ma honte et mon dépit.
Depuis un an l'on m'entend braire:
Quelle voix pour un bel esprit!

Er leidet an einer starken Eitelkeit und Selbstüberschätzung. Trotz seiner abschreckenden Hässlichkeit — bekanntlich trägt er eine schwarze Maske — hält er sich für bestechend schön, so dass er ausser sich vor Entsetzen ist und seinen Augen nicht trauen will, als ihm die Wahrheit einen Spiegel vorhält.[2]) Auf die Vorzüge seines Geistes ist er nicht minder eingebildet, bezeichnet er sich doch sehr selbstgefällig als einen Bel-esprit, der wohl Aussicht gehabt habe, in die Akademie aufgenommen zu werden. Dabei wird er jedoch im allgemeinen dargestellt als ein recht beschränkter, unwissender Mensch, zuweilen fast als ein Blödsinniger. So zeigt er sich z. B. in „L'Enrôlement d'Arlequin", wo seine Figur in ihrer Albernheit beinahe abstossend wirkt. Er ist bereits in einem Alter, wo er stark daran denkt, sich zu verheiraten, hat dabei aber noch immer eine kindische Angst vor seinem Lehrer, der sich vergeblich abmüht, ihm die Anfangsgründe der lateinischen Grammatik beizubringen: er kommt nicht über sein fortwährend hergebetetes „hic et haec et hoc, musa la muse" hinaus. Der Lehrer hat noch über den längst Erwachsenen eine solche Autorität, dass er es versuchen kann, ihn mitten auf der Strasse durchzuprügeln. Übertrieben gross ist seine Naivetät z. B. in der oben angeführten Scene, oder auch, wenn er als wahres „enfant terrible" seinem Oheim alles wieder erzählt, was seine Verwandten verächtlich über ihn gesprochen haben. Eine

---

[1]) Âne d'Or I. 11.
[2]) Chimères I. 3.

naive Dummheit legt er auch sonst häufig an den Tag, nur dass sie meist mit einer Art Bauernpfiffigkeit gepaart ist. Gross ist er besonders in allerhand drolligen Entschuldigungen, wenn er ein zu prahlerisches Versprechen nicht ausführen kann. So rühmt er sich einmal,[1]) eine grosse Gewandtheit im Improvisieren zu besitzen. Beim Wort genommen, kommt er jedoch nicht über den ersten Vers hinaus und hilft sich aus der Verlegenheit, indem er zu Scaramouche sagt: „Fais le second vers. Je ne fais jamais bien que le premier." Von wirklicher Verschmitztheit zeigt er sich, wie er durch alle möglichen Kniffe die Räuber zu düpieren sucht, die ihm das gestohlene Geld ihrerseits wieder abnehmen wollen.[2])

Die landläufige Moral ist für Arlequin nicht massgebend; er macht sich kein Gewissen daraus, Diebstähle oder sonstige Betrügereien zu begehen. Bei der Ausführung seiner Schurkereien oder seiner harmloseren Schelmenstreiche, die er oft im Interesse seines Herrn mit grosser Zähigkeit durchführt, kommt ihm seine unbeschreibliche Unverschämtheit vortrefflich zu statten. Verblüffen, einschüchtern lässt er sich nie; im Lügen ist er geradezu Meister. Ganz ergötzlich klingt es, wie er, als Zauberer Balivernos verkleidet, dem leichtgläubigen Dom Fernand seine Lebensgeschichte erzählt:[3]) J'ai près de trois mille ans, tel que vous me voyez . . . Je naquis en Grèce, pendant le siège de Troye, où mon père était allé. Balivernos, que vous croyez peut-être un nom Espagnol, est un nom en os, de l'ancienne Grèce, comme Tenedos, Lemnos, Lesbos, Argos . . . Je suis fils d'un Caporal Grec, et ma mère me mit au monde, jour pour jour, dix ans après le départ de mon père etc."

Im wesentlichen sehen wir so Arlequin in Pirons Jahrmarktsspielen als denselben wie bei Lesage, nur in manchen Zügen etwas roher aufgefasst, doch ist schon eine gewisse Beschränkung in der Verwendung dieser alten Figur nicht zu

---

[1]) Antre de Trophonius sc. 1.
[2]) Ebd. sc. 5.
[3]) Faux-Prodige I. 11.

verkennen. In einer ganzen Reihe von Stücken kommt sie bereits gar nicht mehr vor. Eine Einschränkung auch der Mannigfaltigkeit dieser Rolle ist zu konstatieren.

Die traditionellen Rollen beginnen schon einen bedeutenden Teil ihrer Wichtigkeit für die Jahrmarktskomödie einzubüssen. Von Arlequin abgesehen treten sie bei Piron bereits so vollständig in den Hintergrund, dass man aus seinen Werken über ihre Eigenart kaum noch nennenswerten Aufschluss erhalten kann. Der Doktor z. B. kommt nur in einigen Prologen vor, und auch da nur in sehr kleinen Rollen, und ausserdem in „L'Endriague“, wo er nur stumme Person ist. Von seinen charakteristischen Eigenschaften kommt da nur noch eine Vorliebe für lateinische Zitate zum Ausdruck und, wenigstens angedeutet, die herablassende Überlegenheit, mit der er seinen Kollegen gegenübersteht. Garnichts Positives lässt sich folgern aus den kurzen Rollen, die Mezzétin zugewiesen sind. Etwas mehr Platz ist den Rollen Scaramouche und Pierrot eingeräumt. Die beiden wesentlichen Eigenschaften Scaramouches sind auch hier noch zu erkennen: einmal prahlt er sehr mit seiner Tapferkeit, um im Augenblicke der Gefahr sofort das Weite zu suchen,[1]) dann aber auch zeichnet er sich besonders aus durch sein „baragouin“, eine Mischung von Italienisch und schlechtem, stark dialektisch gefärbtem Französisch. „Bon di, Signor Arlechino,“ so redet er, um ein Beispiel zu geben, Arlequin an,[5]) „ecco il Dottor: ne vous a-t-il pas counté notre aventoure, et comme nous avons hourousement escapé du fou?“ Die Figur Pierrots finden wir auch in mehreren Stücken; die beiden Male, wo ihr eine grössere Rolle zugewiesen ist, in „Atis“ und „L'Âne d'Or“, dürfte sie wohl kaum noch viel von ihren ursprünglichen charakteristischen Merkmalen zeigen. Sonst ist sie auch auf kleinere, ganz gleichgültige Rollen beschränkt, die über ihren Charakter kaum genauern Aufschluss geben können, doch ist wenigstens andeutungsweise zu verstehen gegeben,

¹) Antre de Trophonius sc. 1.
²) Tirésias, prol. sc. 5.

dass Pierrot als „un benêt, un nigaud“ aufzufassen ist,[1]) und dass er in seiner Dummheit eine sehr grosse Meinung von seiner Person und seinen Fähigkeiten hat. Interessant ist, in ihrer Ähnlichkeit mit einer Scene aus einem weit frühern Werke,[2]) die Stelle, wo Pierrot in seiner dummen Gutmütigkeit seinem Herrn mit der besten Absicht von der Welt die unangenehmsten Sachen ins Gesicht sagt. „Marinette (die Agrippain zu heiraten gedenkt) est une égrillade qui n'est plus un enfant. Elle est majeure, usante et jouissante très bien de ses droits. Tâtez-vous le pouls! En conscience, est-ce là le fait d'un Galant qui a cinquante ans plus qu'elle? Je me suis marié à trente ans; je n'avais qu'un an plus que ma femme qui était prude; et si pourtant . . . . M. Agrippain: Ne parlons pas d'âge. Suffit que je me porte bien. — Pierrot: Et elle encore mieux; et puis c'est une Gasconne qui a de l'esprit comme un petit démon; vous êtes borné comme un Beaunois: elle est dépensière; vous êtes un peu ladre . . . [3])

In den nicht traditionellen Rollen finden sich eine Menge von konventionellen Zügen. Da ist z. B. der Vater,[4]) der gegen den Willen seiner Tochter ihr einen Mann bestimmt, der seines Vermögens und seiner Stellung wegen ihm zusagt, und von den flehentlichen Bitten seines unglücklichen Kindes ganz ungerührt bleibt. Auffällig ist es jedoch, dass eine solche Rolle in grösserm Umfang in Pirons sämtlichen Jahrmarktsspielen nur einmal vorkommt.[5]) Der Grund ist wohl

---

[1]) Nitétis, prol. sc. 1

[2]) „La Fille savante“ par M. D. repr. à l'Hôtel de Bourgogne en 1690, sc. 1, zitiert bei Barberet, a. a. O. p. 150.

[3]) Antre de Trophonius sc. 6.

[4]) Le Fâcheux Veuvage.

[5]) Auch eine Mutter findet sich in den ganzen Stücken nur ein einziges Mal (Enrôlement d'Arlequin). Der Hauptcharakterzug dieser ist eine geradezu närrische Liebe zu ihrem Sohne. Als er seinen Lehrer unbarmherzig verprügelt, stürzt sie ausser sich auf ihn zu: „Qu'est-ce que c'est donc, M. Clénard; merci de ma vie! je vous trouve admirable de maltraiter ainsi mon fils.“ (sc. 4.) Wo sonst eine Mutter erwähnt wird, hütet Piron sich wohl, spöttisch über sie zu sprechen. Die Mutterliebe ist fast das Einzige, was er mit seiner beissenden Ironie verschont.(cf. Fâch. Veuv.)

darin zu suchen, dass er sich scheute, den Charakter eines Vaters komisch darzustellen, ihn lächerlich zu machen, und das musste er, wollte er anders ihn interessant gestalten; denn das lässt sich nicht leugnen, dass unter den verschiedensten Figuren der Jahrmarktskomödie eigentlich nur die ein allgemeineres Interesse erwecken können, die mehr oder weniger komisch geschildert werden. Alle andern sind ziemlich gleichgültig; für die Entwicklung der Handlung mögen sie wichtig sein — nicht selten stehen sie sogar im Mittelpunkt des Ganzen — aber eine wärmere Teilnahme vermögen sie nicht hervorzurufen. Es ist auch nicht zu verkennen, dass sie für den Dichter nur der Handlung, der Intrigue wegen da sind, dass er sich aber recht wenig Mühe giebt, ihren Gestalten etwas mehr Relief zu verleihen. Daher auch in den verschiedenen Stücken eine auffällige Ähnlichkeit der entsprechenden Rollen, die sich meistens decken mit den bekannten Charakteren des höhern Lustspiels, was für sich allein schon beweisen würde, dass das Jahrmarktsspiel ausser dem Narrenspiel auch der eigentlichen Komödie viel zu verdanken hat. So ist der „erste Liebhaber“ in den eigentlichen Intriguenstücken ein junger, edler, treu und innig liebender Mann, der auch Gegenliebe findet, in seiner Bewerbung jedoch den richtigen Zeitpunkt versäumt oder auf Widerstand von seiten der Verwandten seiner Geliebten stösst, alle Hindernisse aber schliesslich glücklich überwindet, und zwar unter hervorragender Beihilfe seines Dieners, der meistens von Arlequin dargestellt wird. Und nicht viel anders ist es mit ihren Geliebten. Das sind wohlerzogene junge Mädchen, die sich wohl hüten, sich zu kompromittieren, die für ihren Ritter schwärmen und durch allerhand Kunstgriffe, die aber auch weniger ihr Werk als das ihrer Dienerinnen sind, jeden Widerstand gegen ihre Vereinigung mit dem Geliebten zu überwinden wissen. Auch die unglücklichen Liebhaber wie Dom Fernand in „Le Faux-Prodige“ und der Cadi in „Le Fâcheux Veuvage“ oder die nähern Verwandten der Liebhaberinnen, wie Dom Pèdre in „Le Faux-Prodige“, entbehren jeder tiefern Charakteristik. Interessanter ist durchgehends das zweite Liebespaar, das im

allgemeinen aus dem Diener des Liebhabers und der „Confidente“ seiner angebeteten Schönen besteht. Jener ist, wie gesagt, meistens Arlequin, diese mag Marinette, Olivette oder Colombine heissen, oder auch irgend einen andern Namen tragen, sie zeigt bei Piron im Grunde genommen stets dieselben Eigenschaften. Sie ist eine treue Dienerin, welche die Interessen ihrer Herrin oft mit mehr Eifer und grösserer Beharrlichkeit vertritt als diese selbst. Dabei hat sie einen Hang zu allerhand lockern Streichen, sie gefällt sich darin, die Leute zu foppen, wo sie nur kann. So macht sich Pirouzé ein boshaftes Vergnügen daraus, ihren Arlequin, der ganz verzweifelt, wie sie glaubt, in der Höhle den Tod erwartet, auf die Schrecklichkeit seiner Lage noch besonders aufmerksam zu machen und ihn wissen zu lassen, dass sie ihm wohl helfen könnte, aber nicht wollte:

„Pour te narguer, exprès
Je suis venue.
Adieu. C'est pour jamais
Que tu m'as vue.
Ceux qui m'ont ici mise,
M'attendent pour m'en tirer.
Pleure bien ta sottise!
Moi, je vais rire et chanter etc.

Adieu. Ne t'avises pas de me suivre, au moins.“[1]) Schlagfertig ist sie im höchsten Grade, und zwar nicht nur mit der Zunge, sondern auch im eigentlichen Sinne des Wortes. In Liebesangelegenheiten ist sie sehr erfahren und vermag daher ihrer Herrin gut zu raten; sie kennt alle möglichen Kniffe, um die Männer an sich zu fesseln: „J'ai des amans, qui me font faux-bon quelquefois. J'enrage alors par vanité, plutôt qu'autrement. Que fais-je? Je me ménage adroitement un tête-à-tête avec mon scélérat, et je fais alors un manège admirable. D'abord on dit peu: mais je mets à profit la première occasion de glisser un reproche. On se défend, j'insiste: on biaise, je presse: on avoue, je pleure: on s'excuse, je redouble: on se

[1]) Fâch. Veuv. II. 6.

jette à mes pieds, je parle d'en mourir: voilà mon homme achevé; et je ris cependant, sous cape, et de ma douleur et de son embarras. Enfin je le rattache à moi plus fort que jamais, encore que je ne l'aime point."[1]) Der letzte Satz ist bezeichnend: nicht die Liebe ist es, die sie zum Manne hinzieht, sondern nur die Lust am Koquettieren. Eine treue, wahre Liebe kennt sie garnicht, aber es bereitet ihr Vergnügen, die Männer an sich zu fesseln und sich dann über sie lustig zu machen. Es kommt ihr daher garnicht darauf an, ihrem Geliebten den Laufpass zu geben, wenn sich ihr Gelegenheit bietet, einen reichen, wenn auch hässlichen und alten Mann zu gewinnen; denn einen Hang zum Wohlleben und zur Verschwendung kann sie nicht verleugnen. Möglichst jedoch sucht die Intriguantin es durch geschickte Manipulationen so zu wenden, dass sie sich beide Liebhaber sichert. „La Fripone," so klagt Arlequin, „n'est guère mieux en sentimens qu'en argent. Elle faisait avec moi la Coquette, elle fait la prude avec lui . . . L'effrontée fait encore un peu la difficile, et tranche avec moi de l'Amante infortunée que la misère peut forcer bientôt à devenir grande Dame."[2]) Häufig liebt sie es jedoch nicht, sich zu verstellen, sondern spricht ihre Gedanken mit einer kecken Ungeniertheit aus, die schon fast Frechheit genannt zu werden verdient. Die Patin der Olivette, Mme. Garguille, teilt ihr mit, sie habe ihr einen Mann ausgesucht.[3]) Olivette hat es mit ihrem Kommen keineswegs eilig gehabt und hat dann schnippische Antworten gegeben. Kaum aber hört sie von dem Plane ihrer Patin, als sie ihr ganz entzückt um den Hals fällt: „Ah, ma bonne Maraine, si j'avais deviné cela, je me serais rompu le cou à la descente du dégré.

Mme. Garguille: Comment donc, petite effrontée?
Doit-on répondre à cela si gaiement?
Quand on vint m'en dire autant,
On me vit toute épouvantée;

[1]) Tirésias III. 3.
[2]) Antre de Trophonius sc. 1.
[3]) Claperman I. 3.

Quand on vint m'en dire autant,
Je m'évanouis à l'instant etc.

Olivette: Oh, Madame, nous autres pauvres filles de village, il ne nous appartient pas de nous évanouir comme cela, pour un oui, ou pour un non; et nous ne donnerions pas, pour ce privilège-là, la commodité qu'on nous laisse, d'y aller tout simplement . . . . Und als ihr Mme. Garguille nun den Auserwählten zeigt, da erklärt sie ganz gleichgültig: „Je n'y regarde pas de si près; pourvu qu'il épouse, il est le bienvenu."

In dieser ganzen Scene zeigt sich das Bestreben des Dichters, seinen Personen mehr Relief zu verleihen, dadurch, dass er möglichst grosse Gegensätze einander gegenüberstellt. So haben wir auch beispielsweise neben Dom Pèdre, dem nüchternen, klar denkenden, ruhigen Mann den leicht erregbaren, argwöhnischen, leicht zu betrügenden Dom Fernand, neben dem ängstlichen, schweigsamen Doktor seine geschwätzige, kühne Frau und hier neben der bis zur Frechheit aufrichtigen Olivette die prüde, dabei aber doch recht sinnlich veranlagte Mme. Garguille. Das Prinzip des Gegensatzes ist hier jedoch noch in viel grösserm Umfange verwandt. Der lockere, leichtlebige, es mit der ehelichen Treue leicht nehmende M. Garguille, der aus seiner Lebensauffassung auch gar kein Hehl macht, ist ganz das Gegenstück zu seiner Frau, die in ihrer philisterhaften Prüderie so eifersüchtig ist, dass sie stets keift und zankt und mürrisch ist, weil er so häufig ihre Gesellschaft meidet, um seinen Vergnügungen nachzugehen. Bei einem in ihrer Nachbarschaft wohnenden Ehepaare, den Gautiers, ist gerade das Gegenteil der Fall: da ist er der philisterhafte, griesgrämliche Mann, der seine Frau mit seiner Eifersucht verfolgt, während sie Tag für Tag nur dem Vergnügen lebt und sich um ihren Gatten herzlich wenig kümmert. Doch hören wir, wie dieser selbst sich seinem Nachbar gegenüber über sie beklagt: „Ah, Monsieur Garguille, vous êtes né galant-homme et compatissant. Je vous dis ce que je ne dirais à personne: je me suis marié pour avoir une femme. Je suis marié, et je n'en ai point. Elle sort dès qu'elle est levée et ne rentre précisément que pour se coucher. —

M. Garguille: Les mœurs du temps, mon pauvre Monsieur Gautier, les mœurs du temps! — M. Gautier: Il y a quinze jours que je ne l'ai vue qu'aux flambeaux. — M. Garguille: Les femmes sont mieux là dans leur jour qu'en plein midi. — M. Gautier: Et tous les jours la même chanson. Je vais dîner chez la commère une telle; je souperai chez le compère celui-ci. Et je m'attends que bientôt elle me viendra dire: je couche chez le compère celui-là.[1]) Fast genau dieselbe Klage, die wir schon in einem Lustspiele Regnards[2]) finden, wo ein Ehemann seiner Frau tadelnd sagt: „Nous demeurons dans la même maison, et il y a huit jours que je ne vous ai rencontrée.“ Es ist derselbe Vorwurf, den auch Lesage gegen die Damen der höhern Gesellschaftsklassen erhebt — denn zu diesen müssen wir auch Mme. Gautier rechnen —, dass sie keinen Sinn für die Häuslichkeit haben, sondern sich in einen Strudel von Vergnügungen und Zerstreuungen stürzen, sodass ihnen der Segen eines geordneten Familienlebens gänzlich unbekannt ist. In kurzen Andeutungen geht auch Piron noch weit schärfer gegen sie vor; sobald er eine Vertreterin jener Klassen jedoch auf die Bühne bringt, mässigt er sich sehr: Mme. Gautier wird z. B. wohl als leichtsinnig und vergnügungssüchtig, keineswegs aber als moralisch verdorben dargestellt. Von geringerem Interesse sind die Gräfin von Timbregai und die Marquise de Feuille-Morte,[3]) die beide als episodische Personen auftreten. Bei jener wird — nur ein etwas alberner Vorwurf für eine Satire — ihre Vernarrtheit in ein paar Tiere lächerlich gemacht. Diese ist ein nicht übel herausgearbeiteter Typus einer ältlichen, vornehmen Kokette, die entrüstet ist, dass ihr ganzer Einfluss auf die Herrenwelt verloren gegangen ist und die Gründe dafür in ihrer Eitelkeit nicht einsieht.

Etwas reichhaltiger vertreten sind in Pirons Jahrmarktsspielen die Männer aus den höhern Klassen der Gesellschaft.

---

[1]) Claperman I. 6.
[2]) Le Divorce II. 2.
[3]) Chimères I. 3 u. 7.

Sie werden alle als mehr oder weniger fade Gecken dargestellt. Von lächerlicher Eitelkeit erfüllt auf seinen vornehmen Stand, seine Vorfahren, sein Wappen, nicht weniger auch auf seine körperlichen Vorzüge und sein Glück bei den Frauen ist der Baron de la Calèche.[1] Noch alberner wird er durch die hochmütige blasierte Art und Weise, in der er von den Vorzügen seines Geistes redet: „Et Monsieur n'est pas sans avoir de l'esprit?“ fragt ihn Arlequin. Le Baron: Plus que de raison, pour un homme de ma qualité. J'en rougis parfois. —

Arlequin: Le rouge ne vous coûte guère.
Le Baron: Je chansonne quelquefois,
Je raisonne de peinture,
Je devine tous les mois
Turelure
Un énigme du Mercure . . .

Ce qui vaut mieux que tout cela: je suis héritier, depuis hier, de deux millions.“ Das ererbte Geld wird er schon gut unterzubringen wissen. Sein Ideal ist es, so auftreten zu können, dass er überall auffällt, besonders durch kostbare Equipagen und grosse ausgewählte Dienerschaft.

Der Edelmann liebt es, den Mäcen zu spielen, wenn er auch in Wirklichkeit nichts von der Kunst versteht, doch ist er immer ängstlich besorgt, dass er seiner Würde zu viel vergeben könnte. Den Schauspielern steht der vornehme Herr mit gutmütiger, aber ausgeprägt herablassender und etwas nachlässiger Freundlichkeit gegenüber. Eine besondere Abart des Edelmanns, der Gascogner, zeichnet sich bei Piron, wo er allerdings ziemlich selten ist, nur aus durch die grosse Unverschämtheit, mit der er, von sämtlichen Mitteln entblösst, sich doch gut durchs Leben zu schlagen versteht, wobei er vor der gemeinsten Schmarotzerei nicht zurückschreckt. Eine hervorstechende Eigenschaft fast aller Vertreter der vornehmsten Kreise ist die sorglos verschwenderische Art, wie sie mit dem Gelde umgehen. Einer, der Marquis de la Baliole,[2])

---

[1]) Chimères I. sc. 5.
[2]) Caprice sc. 7.

sieht sogar sein höchstes Ziel darin, sein Vermögen vollständig durchzubringen, nur „là, agréablement, là“, und ist ganz verzweifelt, als ihm dieses nicht gleich gelingen will. Der Edelmann hat es aber auch leicht, verschwenderisch zu leben; hat er kein Geld mehr, so findet er unter den Bürgern immer eine Menge, die es sich zur Ehre anrechnen, ihm leihen zu dürfen. „Je venais d'emprunter,“ so erzählt der Seigneur,[1]) „ces deux cents louis, à un drôle de la Place-Vendôme, trop fier de les avoir prêtés à un homme de ma qualité pour oser s'aviser de me les redemander jamais.“ Ein junger Edelmann vergiebt beinahe seiner Würde etwas, wenn er nicht doppelt so viel verthut, wie er eigentlich kann. „L'argent d'un Homme de condition,“ so eifert der Marquis nach dem Tode des Kredits,[2]) „n'est fait que pour le jeu, les femmes, et généralement pour tout ce qui ne lui fait aucun profit. Mais que j'aie l'affront, moi, Marquis, de ne pouvoir plus ruiner Boucher, Boulanger, Charron, Marchand, Maréchal, et mille Canailles comme cela, qui se battaient à qui aurait l'honneur de fournir ma maison de ses besoins indispensables“ etc.

Wenn hier der Hang der Edelleute zur Verschwendung mehr als lächerlich gemacht wird, so verbindet sich damit eine scharfe Satire auf das Bürgertum, das vor den, im Grunde doch recht verächtlichen, Adligen sich diensteifrig beugt und sogar stolz darauf sein zu können glaubt, wenn jene geruhen, sein sauer verdientes Geld durchzubringen. Zuweilen rächt sich der bürgerliche Kaufmann jedoch auf seine Weise: er bedient sie, ganz wie es ihm beliebt, und rechnet ihnen beliebig hohe Preise an. Den etwaigen Verlust hat weniger er, als seine Geschäftsfreunde zu tragen, und wenn er selbst einmal zu sehr in Verlegenheit kommen sollte, so weiss er auch zu jener Zeit schon sich durch einen vorteilhaften Konkurs aus der Affaire zu ziehen: „Mon argent viendra peut-être un peu tard: mais qu'importe? mes Correspondans en pâtiront. Les voilà bien malades! Qu'ils fassent banqueroute; je l'ai bien faite cinq ou

---

[1]) Tirésias prol.
[2]) Crédit est mort sc. 17.

six fois, moi et si je n'en suis assurément pas plus mal dans mes affaires." Von Ehrlichkeit im Geschäftsleben ist nirgends die Rede; ein Finanzmann ist eo ipso auch ein gewissenloser Betrüger. Wo Piron jedoch solche Leute einmal auf die Bühne bringt, hat er sich wenig Mühe gegeben, sie einigermassen lebendig zu charakterisieren, und ebenso ist es mit den Anwälten, den vielverspotteten „procureurs", und auch den Ärzten. Über sie wird, gerade so wie über die Abbés, viel gehöhnt, aber sie selbst bekommt man in Pirons Jahrmarktsspielen kaum zu sehen, und wenn einmal, so sind sie keine Individualitäten, sondern höchstens Typen der ihrem Stande vorgeworfenen Laster und Schwächen. Auch bei den Personen aus den untern Volksschichten ist ein typisch immer wiederkehrender Zug ihre Unehrlichkeit, ihre Gewissenlosigkeit, wenn es gilt, sich auf Kosten eines andern zu bereichern. Man schämt sich auch garnicht, das einzugestehen, ist sogar noch stolz auf seine Schlauheit, wenn man den Leuten mit rechter Verschmitztheit das Geld aus der Tasche gezogen hat. „Sont ceux," sagt der Wirt Mopse, „qui riont lé darnié, qui riont le mieux, ne le dit-on pas? ils auront bian ri, et j'aurai bian pillé."[1]) Wie er seine Gäste, so bestehlen die Diener, Köche, Hausmeister ihre Herren. Ein weiterer Zug, der ihnen allen eigen ist, ist ihre Unwissenheit und Dummheit, die aber fast stets mit einer gewissen Pfiffigkeit gepaart ist. Von den Bedienten werden namentlich die Schweizer einer besondern Beachtung gewürdigt, die zu dem allen noch eine lächerliche Eigenschaft haben, ihre entsetzliche Sprache. Ihren Herren stehen die Diener meist mit einer gewissen Vertraulichkeit gegenüber, die leicht in Frechheit ausartet, wenn jene sich in bedrängter Lage befinden.

Von den Scenen, wo Bauern auftreten, ist wohl die interessanteste die mit dem alten Paare Michaud und Nicole.[2]) Die fast unglaubliche Weltunkenntnis der beiden mag wohl hin und wieder ein Lächeln erregen; im allgemeinen aber sind

---

[1]) Tirésias I. 5.
[2]) Chimères II. 5.

sie in ihrer grenzenlosen Naivetät, ihrer strengen Rechtlichkeit, ihrem unerschütterlichen Vertrauen auf ihren Sohn, der doch wahrscheinlich dessen ganz unwürdig ist, dabei auch in ihrer festen Heimatsliebe eher geeignet, Rührung als Gelächter zu erregen. Der so in das Stück hineinkommende fremde Zug — denn eine solche Innigkeit, wie sie Piron bei der Schilderung der beiden entwickelt, ist im Jahrmarktsspiel der damaligen Zeit noch ganz unerhört — wird noch auffälliger dadurch, dass Arlequin in seinen Aufklärungen dem Paare die ganze Hoffnung nehmen muss, so also nahezu ein tragischer Effekt erzielt wird. Natürlich musste der Dichter alle Mittel verwenden, um einen solchen Eindruck etwas zu verwischen, besonders durch Karrikierung der Unerfahrenheit der Alten, aber ganz ist ihm das nicht gelungen. Dies ist auch das einzige Mal, dass Bauern, man kann fast sagen, mit Liebe dargestellt sind. Meistens sind auch die Gestalten aus dem Bauernstande recht oberflächlich gezeichnet. Immerhin ist nicht zu verkennen, dass sie als der, allerdings nur relativ, sittenreinste Stand hingestellt werden sollen, der aber doch allmählich schon durch das böse Beispiel der höhern Gesellschaftsklassen von der Sittenverderbnis angefressen wird. Die Männer, die vom Dorfe in die Stadt oder gar in das Schloss eines Adligen kommen, bereiten ihren Frauen am meisten Kummer: das beste Beispiel ist Arlequin in „Le Claperman“. Die Frauen sehen hier jedoch noch mit ziemlicher Strenge auf die Heilighaltung der Ehe. Im allgemeinen ist es sonst gerade das weibliche Geschlecht, das in dieser Beziehung am wenigsten zuverlässlich ist. Sie werden meistens schon als kleine Mädchen verdorben, sodass es unschuldige erwachsene Mädchen garnicht mehr giebt. „Je croyais tenir une innocente,“ sagt Arlequin,[1]) „mais il n'y en a point.“ Das eine Mal, wo bei Piron ein kleines Mädchen vorkommt,[2]) zeigt dieses nur noch ganz wenige kindliche Züge, weiss jedoch über Liebe schon sehr genau Bescheid und scheint nichts weniger als prüde Ansichten darüber zu haben.

[1]) Claperman II. 14.
[2]) Chimères II. 8.

Wie wir in ihr eine Mischung von „ingénue“ und „coquette“ zu sehen haben, so ist die Rosette in „La Rose“ mehr eine echte Naive. Sie kennt die Liebe noch nicht, weshalb sie von ihrer ältern Schwester über die Achsel angesehen wird, ahnt sie aber instinktiv doch schon recht lebhaft. Ohne Vorbehalt spricht sie von ihrer heissen Sehnsucht, aus Erfahrung das Wesen der Liebe kennen zu lernen, als Gefährtin eines schönen, jungen Mannes in die Gemeinschaft der Schäfer und Schäferinnen aufgenommen zu werden, damit

„Le monde n'aura plus lieu
De m'accuser d'innocence.“

Ihre Mutter sucht allerdings hemmend einzuwirken, aber sie muss es sich gefallen lassen, dass Amor sie an ihre eigene Jugend erinnert, wo sie es auch nicht anders getrieben habe.[1]) Die Sehnsucht nach Liebesgenuss ist überhaupt fast bei allen Weibern in Pirons komischen Opern stark ausgeprägt. Daher auch z. T. die häufigen Verstösse gegen die eheliche Treue. Selbst eine noch gänzlich unbescholtene Ehefrau wie Olivette in „Le Faux-Prodige“, die sich keinen Fehltritt vorzuwerfen braucht, rechnet doch immer damit, dass sie einmal in die Lage kommen könnte, ihr Ehegelübde zu brechen. Eine grosse Rolle spielt dabei die Launenhaftigkeit, die das Weib immer einen andern begehren lässt. Und nun zum Schluss noch eine kleine Charakteristik des Weibes, wie es in Pirons Jahrmarktsspielen dargestellt ist, aus dem Munde des in ein Weib verwandelten Tirésias, dem Juno die Vorzüge des männlichen Geschlechts aufgezählt hat[2]): „J'ai plus de plaisir à ma malice, à ma légèreté, à mon babil, à ma coquetterie, à mon opiniâtreté, et à toutes les autres qualités semblables qui ornent mon dernier sexe, que je n'en avais à toutes celles que vous dites. Je ne pense plus qu'aux ajustemens, qu'à la bagatelle, qu'à la médisance, qu'à planter-là ceux qui m'aiment déjà, pour courir après ceux qui ne m'aiment pas encore.“

---

[1]) La Rose sc. 5.
[2]) Tirésias III. 7.

Ein hervorstechender Zug fast aller Dichtergestalten in Pirons komischen Opern ist ihre Sucht, Verse zu machen, ihre „Métromanie“. Interessant sind besonders zwei Scenen in „Le Caprice“,[1]) die gewissermassen schon eine Skizze eines Teils seines bedeutendsten Lustspiels[2]) enthalten. Die dargestellte Situation ist fast dieselbe: beide Male redet ein älterer Verwandter, hier der Vater, in der „Métromanie“ der Oheim, einem jungen Dichter zu, seiner Kunst zu entsagen, macht ihm dieselben Vorschläge für die Wahl eines bürgerlichen Berufs, in beiden Fällen weist jedoch der Poet ihre Vorschläge mit Feuer zurück. Auch viele Einzelzüge stimmen in beiden Werken überein: der Unterschied der Dichtungsgattung bedingt jedoch auch eine ganze Reihe von tiefgehenden Verschiedenheiten. Was im Lustspiel fein pointiert, mit massvoller Begründung und überzeugungsvollem Ernste — haben doch Piron sicher bei dieser Scene die eigenen Kämpfe, die er um seinen Dichterberuf gegen seinen Vater auszufechten hatte, vor Augen gestanden — dargestellt wird, das zeigt doch in der komischen Oper noch eine bedenkliche Plattheit und einen empfindlichen Mangel an Tiefe. Der Vater z. B., hier eine engherzige und alberne Persönlichkeit, weist vorzugsweise auf die materiellen Vorteile eines bürgerlichen Berufs, ganz nebenbei nur auf den höhern idealen Wert desselben hin; Baliveau dagegen, der Oheim im Lustspiel, ein ernster, überzeugungstreuer, sympathischer Charakter, betont besonders die höhere, ideale Stellung eines gemeinnützigen, praktischen Berufs und erwähnt nur beiläufig dessen pekuniäre etc. Vorteile. Und sind auch den jungen Dichtern in beiden Stücken die Ruhmbegierde als hauptsächliche Triebfeder ihres Handelns und ein gewaltiges Pathos gemeinsam, so ist doch nicht zu verkennen, dass der Poet in der komischen Oper nichts ist als ein lächerlicher, aufgeblasener Verseschmied, während der Damis der „Métromanie“ — der übrigens nicht ganz konsequent gezeichnet ist und stellenweise viel mehr an

[1]) sc. 11 u. 12.

[2]) La Métromanie III. sc. 7.

sein Vorbild in der Posse erinnert — wenigstens in dieser Scene als ein wirklicher Dichter dargestellt wird, der von seinem poetischen Beruf felsenfest überzeugt ist und — was bei dieser Begründung natürlich nicht mehr lächerlich wirken kann — mit grosser Zähigkeit an ihm festhält. Eine solche Figur hätte man auf einem Theater wie der Opéra Comique jener Zeit natürlich nicht gebrauchen können; die Komik, die sie enthält, ist doch zu fein, als dass sie nicht neben den derben Spässen, wie sie das Genre erforderte, hätte verloren gehen müssen.

Weit weniger fein, aber doch mit einem gewissen Humor ist die unüberwindliche Lust zum Versemachen geschildert an dem Dichterling Gloriolet.[1]) An den M. Francaleu der „Métromanie" erinnert er dadurch, dass er fortwährend auf der Suche ist nach Leuten, denen er seine Machwerke vortragen könnte. Auch er macht schlechte Erfahrungen damit. Als er die „schlagfertige" Colombine mit dem Vortrage einer langweiligen Elegie quälen will, versetzt sie ihm ohne weiteres eine Ohrfeige:

„Ton Élégie est importune:
Sur ce soufflet que tu reçois
Vas-en composer encore une:
Tu liras le tout à la fois.

Dieser Schluss tröstet den verdutzten Poeten sofort über die schroffe Abweisung; „d'un air content et respectueux" antwortet er: „Je vais obéir à vos lois," und verlässt sie sofort, um sich an die Arbeit zu machen. Lächerlich sind auch wohl die andern Dichter- oder vielmehr Dichterlingsgestalten bei Piron, unsympathisch aber fast nie. Als eitel, sich selbst überschätzend werden sie dargestellt; aber sie haben doch wenigstens fast alle ein ideales Ziel und wollen nichts als Ruhm erwerben. Daher spielen sie nie eine so unwürdige Rolle, wie beispielsweise bei Lesage,[2]) wo einmal ein Dichter selbst schamlos bettelt. Ganz hat es sich Piron jedoch nicht versagen können, spöttisch anzuspielen auf die Gewohnheit

---

[1]) L'Âne d'Or.

[2]) La Ceinture de Vénus II. 2.

vieler Dichter seiner Zeit, durch Dedikationen ihrer Werke an hochgestellte und reiche Personen sich auch materielle Vorteile zu verschaffen. Nur erwähnen kann ich die beiden Dichterlinge Sans-Rime und Sans-Raison.[1]) Sie sind von Interesse nur durch ihren Neid auf ihre angeseheneren Kollegen, deren Erfolg sie durch allerhand kleine, unehrenhafte Ränke zu vereiteln suchen. Eine Satire auf solche Intriguen, wie sie zu Pirons Zeit namentlich auf dem Theater recht oft in Scene gesetzt wurden, sind auch de la Brigue und de la Cabale,[2]) die mit der ausgesprochenen Absicht, ein Stück auszupfeifen, ins Theater gehen, über alle möglichen neu erschienenen Werke mit überlegener Verachtung sprechen, trotzdem sie offenbar nicht eine Spur von Kunstverständnis haben.

Die Figuren des Dichters Abok und des Musikers Abak[3]) sind nichts als Personifizierungen der Dichtkunst und der Musik. Eine eingehendere Besprechung der allegorischen Personen, die in Pirons Marktspielen sehr zu deren Nachteil sich in grosser Menge finden, kann ich mir füglich schenken. Sie wirken häufig lähmend auf den Gang der Handlung ein, da der Dichter lange Erklärungen nötig hat, um sie recht verständlich zu machen. Am meisten wahr und plastisch gezeichnet ist noch die Allegorie der Laune,[4]) deren Gestalt durch die Art, wie sie den einzelnen episodischen Personen Rat erteilt, etwas mehr Relief erhält. Meistens sind sie nur ganz äusserlich gekennzeichnet, wie beispielsweise durch ihre Kleidung oder ihre Sprache. Am ungezwungensten ist die Allegorie, wenn der Dichter zur Darstellung eines abstrakten Begriffs antike Götter oder Göttinnen einführt.

Mehrere Male werden diese nicht als Allegorien, sondern als wirkliche Göttergestalten verwandt. Auffällig macht sich dann zumeist das Bestreben des Dichters bemerkbar, sie jeglicher Würde und Hoheit zu entkleiden, sie zu vulgarisieren, zu

---

[1]) Philomèle prol.
[2]) Chimères prolog.
[3]) Fâch. Veuv. III. 3.
[4]) Caprice.

schildern wie die gemeinsten Menschen. Die Götter und sonstigen mythologischen Personen benehmen sich rüpelhaft, betrinken sich, prügeln sich, sind feige, frech und prahlerisch, kurz, sie werden dargestellt wie der niedrigste Pöbel. Dem entspricht auch ihre Sprache, z. B. in der Scene, wo Amor sich von Calliope verabschiedet.[1]) Calliope: „Adieu, le beau petit poupon. —

L'Amour: Adieu, charmante Gaupe.
Calliope: Adieu, vieux fou! vilain Barbon!
L'Amour: Adieu, Salope.

Die Geschichte von dem unglücklichen ehelichen Verhältnis zwischen Jupiter und Juno ist übrigens für Piron die brauchbarste unter allen antiken Göttersagen. Jener ist fortwährend im Begriff, einen neuen Ehebruch zu begehen. Juno hat sich zu Anfang sehr darüber gegrämt, ergiebt sich jedoch schliesslich in ihr Schicksal und rächt sich dadurch, dass sie es ihrem Gemahl gleichthut[2]). Zuweilen liebt es Piron auch sonst, die charakteristischen Eigenschaften der Götter ins Gegenteil zu verkehren, Mars als feige, Venus als unempfindlich gegen die Liebe, Amor als einen eisgrauen Mann mit einem Geldsack statt des Pfeilköchers darzustellen.

Überblicken wir noch einmal die Personen der Jahrmarktsspiele unseres Dichters, von denen ich übrigens nur die hauptsächlichsten habe herausheben können, so sehen wir, dass es sich handelt entweder um ziemlich gleichgültige, oder aber zum grössten Teile um komische Figuren, die lächerlich wirken durch ihre kleinen Schwächen, ja sogar durch ihre Laster. So allein auch dienen sie recht dem eigentlichen Zwecke der Jahrmarktskomödie.

---

[1]) Claperman prol.
[2]) Capr. 2.

Schluss.

In einem Briefe an den Grafen Durazzo[1]) sagt Favart, neben Lesage, Fuselier und Dorneval gehöre Piron zu den ersten „qui tentèrent d'anoblir ce théâtre (l'Opéra Comique). Ils le purgèrent de ses plus grossières obscénités, mais ils ne remplirent pas entièrement leur objet, parce que l'on était persuadé qu'une liberté cynique constituait le genre de l'opéra comique et devait en être le caractère distinctif. Le vice était trop inhérent, il fallait du temps pour le détruire." Ich glaube nicht, dass Piron jemals seinen Ehrgeiz darein gesetzt habe, das Jahrmarktstheater auf ein höheres Niveau zu erheben, es sei denn, dass er thatsächlich sich bemüht, die vielen „lazzi" etwas einzuschränken. Er nahm sonst, ohne an Reformversuche zu denken, die Jahrmarktskomödie einfach, wie sie eben war, d. h. als eine Dichtungsart, die schrankenlos unanständig sein durfte, die es unter Umständen sogar sein musste, wollte sie auf Erfolg rechnen. Immerhin muss man ihn aus seiner ganzen Zeit zu verstehen suchen, und dann wird man ihm seine Indecenz nicht so zum Vorwurf machen können, wie man es gethan hat. Das Recht, die Besserung der Sitten als ersten Zweck seiner Jahrmarksstücke zu bezeichnen, wie er es thatsächlich gethan hat, das muss man ihm allerdings absprechen. Es ist das nichts als eine rein theoretische Forderung, die zu erfüllen er sich auch nicht die geringste Mühe gegeben hat. Ähnliche Forderungen stellt er sonst noch verschiedentlich auf, ohne sich praktisch ihnen gegenüber weniger ablehnend zu verhalten. Ich bin der

[1]) Zitiert bei Barberet p. 101.

Meinung, dass er einerseits zu bequem war — man hat ihn nicht mit Unrecht „le paresseux Piron“ genannt —, dass er andererseits aber auch trotz all seiner eifrigen Lob- und Verteidigungsreden die Jahrmarktskomödie für viel zu tiefstehend ansah, als dass er bei der Abfassung eines solchen Stückes auf irgend welche theoretischen Erwägungen Rücksicht nehmen zu müssen geglaubt hätte. Er verfuhr dabei ganz willkürlich, wie es ihm eben seine oft bizarre Laune eingab. Daher häufig störende Unregelmässigkeiten und Inkonsequenzen, daher aber auch fast stets grosse Frische und Lebendigkeit in seinen Werken, daher ferner auch das Gepräge der Individualität des Dichters, das keins seiner Jahrmarktsspiele verleugnen kann. Lesage ist sicherlich feiner, oder doch weniger unfein, seine Werke sind sozusagen absichtlicher, kunstmässiger aufgebaut. Und doch möchte ich sie keineswegs deshalb über Pirons Jahrmarktsspiele stellen; denn bei alledem haftet ihnen unstreitig auch etwas Schablonenmässiges, etwas philisterhaft Langweiliges an; es fehlt ihnen in hohem Masse der Ausdruck der Persönlichkeit, was bei den meisten schon deshalb ganz erklärlich ist, weil sie von ihm in Gemeinschaft mit andern verfasst sind.



Litteratur.

Oeuvres complètes d'Alexis Piron, publiées par M. Rigoley de Juvigny, Paris 1776. 7 vol. in - 8.

Dasselbe: Troyes. An 8. 9 vol. in - 12.

Poésies de Alexis Piron. Herausgegeben von Honoré Bonhomme. Paris 1879. Darin: Notice sur la vie et les œuvres d'A. P.

Oeuvres choisies de Piron. Herausgegeben von Jules Troubat. Darin ein Aufsatz von Sainte-Beuve und eine Abhandlung des Herausgebers über Pirons komische Opern.

Oeuvres inédites de Piron. p. p. Honoré Bonhomme. Paris 1859.

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique. Contenant les meilleures Pièces qui ont été représentées aux Foires de S. Germain et de S. Laurent. Par Mrs. Le Sage et d'Orneval. Amsterdam 1723.

Théâtre de M. Anseaume. Paris 1766.

Philippe Quinault: Oeuvres 1739. 5 vol. in - 12.

Gherardi: L'ancien Théâtre Italien. Paris 1700. 6 vol. in - 12.

Regnard: Oeuvres complètes. Paris 1854.

Diderot: Oeuvres complètes. Herausgegeben von J. Assézat. P. 1875. t. VII.

Voltaire: Oeuvres complètes. Paris 1883.

V. Barberet: Lesage et le Théâtre de la Foire. Nancy 1887.

A. Font: Essai sur Favart et les origines de la comédie mêlée de chant. Toulouse 1894.

M. Albert: Les Théâtres de la Foire. Paris 1900.

Laharpe: Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. 3ième éd. Paris 1820.

Tiersot: Histoire de la chanson populaire en France.

Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Littérature française. Paris 1898. t. VI. (Henri Lion).

G. Lanson: Histoire de la Littérature française. Paris 1896.

Suchier und Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Litteratur. Leipzig und Wien 1900.

La grande Encyclopédie. t. XXVI. p. 969 (A. Gazier).

Hoefer: Nouvelle Biographie générale. Paris 1862 (H. Bonhomme).

Vapereau: Dictionnaire universel des Littératures. Paris t. II.

Quérard: La France littéraire. Paris 1835. t. VII.

Vita.

Ich, Johannes Backhaus, ev.-luth. Konfession, am 1. März 1881 als Sohn des Konrektors Joh. Backhaus in Peine geboren, besuchte 1887—1894 die höhere Stadtschule meiner Vaterstadt und darauf das Realgymnasium zu Halberstadt, wo ich Ostern 1899 das Abiturientenexamen bestand. In Göttingen, wo ich mich dann dem Studium der neuern Sprachen und Germanistik widmete, hörte ich von 1899—1900 Vorlesungen bei den Herren Professoren und Docenten Achelis, Baumann, Heyne, Massoul, Morsbach, Rhenisch, Roethe, Sechehaye, Stimming, Tamson, Wagner, im folgenden Sommersemester in Freiburg i. Br. bei den Herren Professoren Baist, Biedermann, Kluge, Schröer, und endlich in Leipzig, wohin ich mich im Herbst 1900 wandte, bei den Herren Professoren Birch-Hirschfeld, Hofmann, Settegast, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wülker, Wundt. In Göttingen beteiligte ich mich je 2 Semester an den Proseminarübungen der Herren Heyne, Roethe, Morsbach, Massoul, Sechehaye und Tamson, in Freiburg ein Semester an den Seminarübungen des Herrn Lektors Ferrars. In Leipzig habe ich als A. O. M. teilgenommen ein Semester an den Seminarübungen bei Professor Wülker und den Proseminarübungen bei Professor v. Bahder; 2 Semester war ich A. O. M. des deutschen Seminars bei Professor Sievers, an dessen Proseminarübungen ich mich auch 3 Semester beteiligt habe. Vier Semester war ich ferner O. M. des romanischen Seminars bei Professor Birch-Hirschfeld, 2 Semester des englischen Seminars bei Professor Wülker. Ausserdem beteiligte ich mich mehrere Semester an den Übungen der Herren Lektoren Dr. Duchesne und Lake. Zu besonderem Danke verpflichtet bin ich Herrn Professor Birch-Hirschfeld, der auch diese Arbeit mit seinem steten Wohlwollen begleitet hat.






130937



